

100DIVE

100 anni di Cinema



*Foto
di Chiara
Samugheo*

BN *Bianco e Nero
Numero Unico
Speciale*

CSC *Centro
Sperimentale
di Cinematografia*



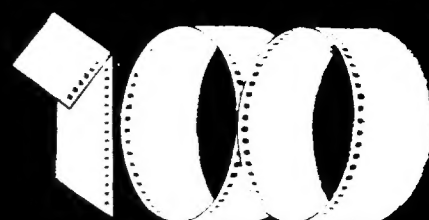
Nata a Bari si trasferisce a Milano nel 1954, dove inizia a collaborare con i più importanti settimanali italiani e stranieri: da Stern a Paris Match, da Esquire a McCall's, da Tempo a Epoca, da L'Espresso a Oggi, dall'Europeo a Settimo Giorno.

In quasi trent'anni di lavoro l'obiettivo di Chiara Samugheo è stato un testimone del tempo e dei suoi cambiamenti: dalle inchieste sociopolitiche di Cinema Nuovo ai servizi sulle dive del cinema internazionale, dai reportage di moda alle inchieste sul Mezzogiorno. Temi diversi, talvolta contraddittori, ma sempre uniti da una costante e inconfondibile qualità formale.

In questi anni ha pubblicato diversi libri: *Carnaval, Costumi di Sardegna, Sardegna nel Sinis, Stoffa Azzurra, Lucca e Lucchesia, Vicenza e Palladio, Vanita Sarda, Sardegna: quasi un Continente, I Nebrodi, Masserie Pugliesi, Natura Magica della Sardegna*.

È stata presente con mostre personali alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, alla Biennale di Venezia, alla Pinacoteca di Bari, alla Biblioteca Comunale di Milazzo, alla Dia Gallery di Roma, al Guggenheim Museum di New York.

Le sono stati assegnati 41 premi: tra cui l'Oscar dei Due Mondi, la Venere d'Argento (due volte), Una Vita per il Cinema, il Premio Nazionale Salvator Rosa, l'Uaddan d'Oro di Tripoli, l'Espiegle Award, il Piazza Navona, l'Acireale ed altri ancora.



L'ITALIA PER IL CENTENARIO
CFL CINEMA



*Centro
Sperimentale
di Cinematografia*

B&N *Bianco e Nero*
Numero Unico
Speciale

100 DIVE

100 anni di Cinema

Foto
di Chiara
Samugheo

Testi di:
Alfredo Bini
Gian Luigi Rondi
Arturo Carlo Quintavalle
Morando Morandini
Claudio G. Fava
Carlo Cozzi
Anna Maria Mori

FOTO DIVE DEL MUTO E DI CINECITTÀ
ARCHIVIO CENTRO
SPERIMENTALE
DI CINEMATOGRAFIA

 *Centro*
Sperimentale
di Cinematografia

100 DIVE

100 Anni di Cinema

Direttore responsabile

ANGELO LIBERTINI, Direttore Generale C.S.C.

Segreteria di redazione

FRANCESCO BONO

CLAUDIO SINISCALCHI

Copertina, Progetto grafico e impaginazione

FRANCO ZERI

Fotografia

Opera fotografica

CHIARA SAMUGHEO

Fototeca C.S.C.

Consulenza fotografica

CHIARA SAMUGHEO

BN

Bianco e Nero

Periodico trimestrale

Numero unico speciale 1995

Reg. Trib. di Roma

n. 975 del 17 giugno 1949

Direzione e redazione

C.S.C. - via Tuscolana 1524

00173 Roma - Tel. 06/722941

Stampa

Designer Press - Roma

Centro Sperimentale di Cinematografia

Commissario Straordinario

ALFREDO BINI

In copertina

SOPHIA LOREN

100 DIVE

100 Anni di Cinema

S O M M A R I O

- 4** **100 DIVE 100 ANNI DI CINEMA**
DI ALFREDO BINI
- 6** **PRESENTAZIONE**
DI GIAN LUIGI RONDI
- 8** **CHIARA SAMUGHEO E L'IMMAGINE DELLE DIVE**
DI ARTURO CARLO QUINTAVALLE
- 16** **NASCITA DEL DIVISMO**
DI MORANDO MORANDINI
- 21** **POLVERE DI STELLE A CINECITTÀ**
DI CLAUDIO G. FAVA
- 25** **IL DIVISMO DAL DOPOGUERRA AD OGGI**
DI CARLO COZZI
- 30** **HOLLYWOOD SUL TEVERE E DINTORNI**
DI ANNA MARIA MORI
- 33** **LE DIVE DEL MUTO**
*ARCHIVIO FOTOGRAFICO CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA*
- 49** **LE DIVE DI CINECITTÀ**
*ARCHIVIO FOTOGRAFICO CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA*
- 65** **100 DIVE - LE FOTO DEL CINEMA**
CHIARA SAMUGHEO
- 97** **100 DIVE - RITRATTO, RACCONTO, FOTOGRAFIA**
CHIARA SAMUGHEO
- 241** **INDICE ALFABETICO E BIOGRAFICO DELLE DIVE**

100 DIVE 100 ANNI DI CINEMA

DI
ALFREDO
BINI

Per celebrare il Centenario del Cinema noi abbiamo pensato di onorare cento Dive, o cento Attrici, o semplicemente 100 Donne del cinema (come voi le vorrete definire) dedicando loro, per il 1995, questo numero unico della famosa rivista BIANCO & NERO, che il CSC pubblica sino dal lontano 1937, e che io oggi, come

Commissario, mi trovo temporaneamente a rappresentare. Per celebrare il Centenario del Cinema in Italia non si è fatto molto, ma si è detto tutto: celebrazioni, commemorazioni, mostre, rassegne, tavole rotonde, convegni, convegni e ancora convegni. I Dipartimenti della Presidenza del Consiglio deputati allo Spettacolo e alla Informazione, hanno fatto quello che potevano, con i pochi fondi a disposizione e soprattutto alle prese con le migliaia di variopinte proposte giunte da chiunque e da dovunque. Questa volen-

terosa marea di proposte è stata comunque una conferma importante di quanto il cinema faccia ancora parte del nostro costume sociale, della nostra cultura e dunque della nostra vita. Così stando le cose anche noi ci siamo adeguati, abbiamo partecipato a tutti i convegni a cui siamo stati invitati e fornito tutti i film necessari alle

rassegne che si sono tenute nel corso dell'anno. Debbo ringraziare i dirigenti e il personale del CSC, per aver sostenuto questo carico di lavoro eccezionale. Inoltre il CSC-Cineteca Nazionale per celebrare questo centenario, ha potenziato le sue attività istituzionali: didattica, documentazione, produzioni sperimentali, promozione del cinema italiano in tutto il mondo, e ha incrementato l'opera di restauro di moltissimi film della Cineteca Nazionale, fino ad arrivare a mettere in lavorazione circa 3000 metri di pelli-



cola alla *settimana*. E non ci sembra poco. Ma oltre a queste cose, che in fondo riguardano la nostra attività consueta, abbiamo tentato in ogni modo di promuovere la produzione di un film italiano, di grande potenzialità internazionale. Per realizzare questa iniziativa, che per noi sarebbe stata concretamente il modo più importante per onorare questo centenario, abbiamo anche presentato un articolato progetto per una lotteria nazionale.

Il ricavato potrebbe essere di 30/40 miliardi. Si potrebbe fare un grande film, d'ispirazione culturale italiana, chiamando a partecipare tutte le energie artistiche e tecniche del cinema italiano, e tutte le nostre strutture di servizio private e pubbliche, Cinecittà e Istituto Luce in testa. Ma il Ministero delle Finanze ci ha detto che per il 1995 questo non è possibile.

Le lotterie, nel limite massimo previsto, erano già state laboriosamente aggiudicate, anzi, per accontentare qualche escluso, alcune di queste erano state divise in due, e gestite a mezzadria. Purtroppo noi non siamo neanche riusciti ad essere inseriti tra i "mezzadri". Speriamo che ciò sia possibile per il 1996.

Del resto è già previsto che le celebrazioni per il Centenario abbiano termine del 1996. Chiediamo il sostegno del Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega per lo Spettacolo, affinché ci sostenga presso il Ministero delle Finanze per le prossime assegnazioni. Inoltre, con la determinante collaborazione del Dipartimento per la Stampa e l'Informazione della Presidenza del Consiglio, pubblichiamo un volume sui 60 anni del CSC (*Sessant'anni di cinema e storia: ieri, oggi e domani*) e ora questo libro che qui presentiamo: *100 Dive 100 anni di Cinema*, del quale sono parte prevalente le belle foto di

Chiara Samugheo. È un omaggio che noi dedichiamo, con nostalgia ed affetto, a circa 80 attrici che hanno contribuito a far grande il cinema italiano, dalla mi-

tica Francesca Bertini del primo Novecento fino al debutto di Ornella Muti negli anni Settanta. È evidente che si tratta di un'identificazione simbolica e non di merito, e oltre tutto ristretta al periodo temporale indicato. Abbiamo aggiunto anche una ventina di attrici "straniere" che nello stesso periodo hanno amato l'Italia e vi hanno lavorato. 100 attrici dunque.

Ci siamo per ora fermati agli anni Settanta, perché ci sembra che la "stanchezza" del cinema italiano, sia iniziata proprio in quegli anni; e a questa diminuita fase di penetrazione nei mercati internazionali ha certamente contribuito l'affievolirsi della nostra tradizionale capacità di promuovere grandi personalità artistiche femminili in campo cinematografico.

So bene che i motivi dell'attuale crisi sono molto articolati e complessi: creativi, economici, strutturali, politici, ecc., e non mi si rimproveri di ometterli; gli addetti ai lavori più o meno li conoscono, e agli altri, almeno in questa sede, non interessano.

Questo vuole essere un godibile libro di fotografie e non un puntiglioso *cahiers de doléances*. Ora aspettiamo con ansia che le nostre stelle nascenti diventino "Divine", per la consolazione e il rilancio del cinema italiano. Parlo di attrici-dive, belle, brave, piene di fascino e di mistero, che facciano sognare e scatenino la fantasia oltre i confini (che purtroppo ora sembrano per il nostro cinema condominiali) nazionali, e siano fate morgane per spettatori di ogni paese, cultura, lingua ed etnia. Bisogna risorgere rapidamente, e per questo ci auguriamo di poter dire al più presto: «Spettatori, guardate, le dive son tornate».

DI
ALFREDO
BINI

PRESENTAZIONE

DI
GIAN LUIGI
RONDI

Il cinema e le donne, il cinema e – soprattutto – le “dive”. Una storia comune, nata insieme e pronta, forse anche oggi, a svolgersi insieme, perché in ogni epoca, sia che determinasse la società, sia che fosse la società a determinarlo (vecchia disputa) il cinema si è quasi sempre

proposto attraverso i volti femminili, pronti a sottolineare delle epoche storiche, pronti a proporsi come modelli di comportamento nel momento stesso in cui, volontariamente o no, provocavano e riflettevano certi comportamenti.

Gli albori del cinema, cento anni fa. Proprio qui da noi, e proprio per Francesca Bertini, venne inventato il termine “diva”, che rifacendosi alle mogli degli imperatori romani, chiudeva in sé, forse troppo encomiastico ma con le sue serie radici storiche, il concetto di “divina”. Divine, dunque, non donne come se ne incontravano ogni giorno, anche se proprio lei, la prima a lasciarsi chiamare così, è considerata da molti quasi un’antesignana del neorealismo per certi film in cui la terrestrità prendeva il sopravvento su tutto. Eccezioni, comunque, anche se nobilissime, perché in quegli anni la diva, e le altre che seguirono, Lyda Borelli, Leda Gys, Maria Jacobini, Pina Menichelli, per lo spettatore che allo schermo chiedeva

soprattutto sogni, dovevano navigare solo nell’etereo, accese dal fuoco di grandi passioni letterarie, travolte da impeti che – è il loro emblema più classico – le inducevano ad aggrapparsi alle ampie tende che ornavano le case di allora, tutte fiocchi e cordoni. Atteggia-

menti sopra le righe, una realtà riletta fino a sublimarla, ma, come strumenti per esprimerla, dei volti perfetti che non si ritroveranno forse più nel cinema, italiano e non, lisci, levigati, meritevoli – quello sì – di essere definiti dai poeti come l’espressione più autentica dell’eterno femminino.

Rimarranno belle anche con il passaggio al sonoro le nostre dive, ma già l’epoca, mutata, aveva mutato in parte anche il concetto di bello, conseguentemente con quello di cinema. Finite le grandi passioni, finiti i tendaggi cui aggrapparsi per esprimerle, al loro posto, oltre alla rievocazione di epoche storiche lontane, i sempre caldi ma più quieti sentimenti romantici, con volti adatti a manifestarli: Isa Miranda, Alida Valli, Clara Calamai, i nomi più di spicco di un cinema che, pur cedendo qua e là anche al cosiddetto filone dei “telefoni bianchi”, con autori come Soldati e Blasetti, soprattutto, senza dimenticare i Poggioli e i Castellani, riusciva a proporre e ad imporre don-



ne di grande forza espressiva, con bellezza spesso accesa da una grande vitalità interiore, tipo Assia Noris, ai tempi del realismo minuto di Camerini, o come Luisa Ferida e Vivi Gioi, due “maschere” segnate da una mobilità straordinarie, pronte ad esprimere (e ad accettare) ambiguità e contraddizioni.

Ecco però il trapasso: una faccia dell’anteguerra, conosciuta in cifre di commedia, che diventa nel dopoguerra l’emblema drammatico di quei giorni, Anna Magnani, l’unica grande tragica che mai abbia avuto il cinema italiano. Accantonati i principi della bellezza divistica, finite le compostezze romantiche del cinema del ventennio e i tratti domestici dei telefoni bianchi, ora si imponeva una donna sui coturni, pronta ad esprimere sul suo volto segnato da profondissime occhiaie (non quelle artificiali alla Lyda Borelli) tutto il tormento e spesso anche la disperazione di un’epoca.

Anche se poi, a questa epoca, pur sempre in cifre di realtà rispettata, ne doveva seguire un’altra in cui, per un verso, tornavano, sia pure in climi differenti e più sexy, ad imporsi le dive e per un altro, si affacciavano volti cui poter affidare senza fatica quell’allegro filone detto allora della “commedia all’italiana”, ieri solo frivolo, oggi, per gli autori che lo crearono (Risi, Monicelli, Comencini) diventato, invece quasi un classico.

Le dive dei Cinquanta, quelle che Chiara Samugheo, nelle pagine che seguono, ha dedicato ritratti che le scavano e magicamente quasi le incidono: Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano e, un po’ più tardi, Claudia Cardinale. Alcune di loro, pur restando dive, riescono anche a partecipare, con il contributo di registi come Blasetti, alla nascita della commedia all’italiana, in tutte, però, di pari passo con il riso e il sorriso, si propone anche il dramma perché queste dive del Cinquanta hanno

mostrato tutte di non privilegiare solo i canoni della bellezza fisica (quelli che, per Gina Lollobrigida, fecero coniare il termine di “maggiorate”), ap-

profondendo invece l’interiorità di personaggi che andavano ben oltre la levità delle commedie, in un periodo solo in apparenza svagato ma già attraversato da quei turbamenti esistenziali e sociali, che sarebbero stati poi tipici del decennio seguente, anche se parecchie loro colleghe, con la commedia all’italiana, appunto, sembravano invece solo muoversi all’insegna della spensieratezza (come Laura Antonelli, Maria Grazia Buccella, Lorella De Luca, Rossana Podestà, Rossella Como).

Ecco però il Sessanta, ecco l’incomunicabilità dei sentimenti, ecco la diva-attrice che, in sodalizio con Antonioni, diventa l’espressione più alta di quel momento: Monica Vitti, in arrivo, anche lei, come Anna Magnani, dalla commedia e pronta, più in là a vincere di nuovo la scommessa in quella stessa cifra, a incidere sul suo volto il segno di un periodo estremamente turbato, scavando in profondità atteggiamenti fino a quel momento ignorati dal cinema.

Per il cinema italiano è l’ultima grande svolta, i decenni che seguiranno non arriveranno più, o non sono arrivati ancora, a momenti così forti, ma le vivisezioni psicologiche di Chiara Samugheo, facendoci considerare anche certi volti stranieri, ci consentono di ritrovare echi di una storia del cinema vivida, fertile e, soprattutto, in continuo movimento: come il volto perennemente illuminato dalla luna di Liz Taylor o il broncio tutto sexy di Brigitte Bardot o la maschera bergmaniana di Ingrid Thulin. Tre donne, tre epoche ed anche tre modi diversissimi di essere nel cinema. Anche loro, comunque, come le nostre attrici in questi cento anni, con una vitalità che è riuscita a segnare il loro passaggio: lasciando una traccia certa.

DI
GIAN LUIGI
RONDI

CHIARA SAMUGHEO E L'IMMAGINE DELLE DIVE

DI
ARTURO
CARLO
QUINTAVALLE

Ho chiesto tante volte, a Chiara Samugheo, perché mai avesse fotografato tante attrici, tante protagoniste della vita romana degli anni del dopoguerra, dai Cinquanta ai Sessanta soprattutto, quando nella Hollywood sul Tevere trionfavano le ragazze di Miss Italia, quando si producevano i fotoromanzi strappalacrime, quando, negli atelier romani, Schuberth e le Sorelle Fontana vestivano le principesse o, più spesso, usavano le principesse per vestire le attrici. Ho chiesto a Chiara Samugheo, nella sua stimolante casa su Campo de' Fiori, di darmi una chiave del racconto, di spiegarmi come una ragazza intelligente, di alto livello di istruzione, potesse cominciare, negli anni Cinquanta, a fare la fotografa, una professione senza storia da noi, una professione riservata allora, di fatto, solo agli uomini. Non ho avuto delle risposte precise ma, nelle serate passate a discutere delle immagini, o meglio a scorrere centinaia, migliaia di immagini, sono venute fuori molte notizie, molti elementi complessi che forse aiuteranno a capire. Intanto una serie di fotografie antiche, dell'Ottocento, alcuni album raffinati e importanti, pezzi staccati di una raccolta messa insieme più per il piacere di conservare, per il piacere di conoscere che per desiderio di rappresentarsi attraverso una collezione. No, Chiara Samugheo non ha mai avuta la insicurezza del collezionista, di colui che cerca di costruirsi una personalità attraverso le invenzioni altrui. Ma allora come mai Chiara raccoglie, ha raccolto? Vedo anche, sugli scaffali, migliaia di libri, romanzi e saggi, racconti di viaggio e testi di filosofia: certo, amicizie antiche, rapporti, relazioni, ma tutto questo non basta. Scopro libri di incisione e di grafica, scopro raccolte di originali di Epinal, rarissimi da noi, e tante altre belle stampe, e molti libri d'arte e anche libri sul film e di cineasti.

E tanti quadri di amici con cui ha avuto dialoghi lunghi, intensi, i pezzi di Renato Guttuso e quelli di Mario Schifano, quelli di Franco Angeli e quelli di tanti altri, la Scuola di Roma degli anni Sessanta e molto altro: serate lunghe nelle case, negli atelier della periferia o di Trastevere, serate, giorni a parlare di pittura e di fotografia, ma forse solo a guardare loro, che fanno, loro, gli artisti; tutto ciò forse aiuta a comprendere la civiltà di una fotografa? E poi, sugli scaffali di casa, ecco diari e racconti, quelli dove la letteratura si fa storia dei modi del vivere. E scopro quindi una civiltà del rapporto con la esistenza che tra i fotografi, in Italia almeno,

non sembra usuale. Ci sono operatori che partono armati di due tre macchine fotografiche, che partono con una attrezzatura degna dello sbarco in Normandia, giacca a vento e borse di ogni genere, baedeker e abboccamenti significativi: arrivano sul luogo, anche se è a 30 chilometri da casa, come in un nuovo Vietnam. Tutti insomma dei Capa o dei Cartier Bresson anche se si deve riprendere la fiera del borgo.

No, la storia della Samugheo non è certo questa. Lei usa una macchina fotografica, in genere molto piccola, massimo 6x6, più spesso una 35 mm, per non incidere troppo sul contesto, per non rappresentarsi come fotografa. E poi inventa. Come ella inventi, come racconti, sarà la storia che dovrò esporre qui ma, certo, la posizione della fotografa di fronte al mondo è importante: non costruirsi come operatrice, non riprendere in atelier, in studio, se non in rari casi, cercare invece di proporre una immagine estremamente semplice, o all'apparenza semplice, ma carica di senso. Come costruisce il nuovo senso, come inventa l'immagine Chiara Samugheo e perché mai è così importante, dico nella storia della fotografia, proprio lei che sembra non avere voluto



avere rapporti istituzionalizzati coi fotografi, che si serve sempre di buoni stampatori, che non ha il mito della foto tirata in esemplari numerati? Una delle prime volte che sono stato da Chiara ho scoperto la quantità incredibile di copertine di rivista che lei ha fatto. Dico che lei ha fatto perché fra le foto originali e le immagini della copertina non c'è stato alcun significativo passaggio grafico se non il prevedibile aggiungersi delle scritte. Dobbiamo riflettere su gli anni Cinquanta e sulla realtà della comunicazione prima della televisione, quando le figure del cinema, dalle copertine dei settimanali ai manifesti, costruiscono i modelli della donna e del suo comportamento, dobbiamo riflettere su tutto questo per comprendere l'importanza della invenzione di Chiara Samugheo, il suo porsi come personaggio nodale nella storia, non soltanto della fotografia ma anche del divismo nel nostro paese e non solo da noi. Dunque copertine, dunque immagini scattate senza la macchina di un atelier alle spalle ma, il più delle volte, prese in loco, dove le attrici ricevono quella giovane, bionda ragazza dagli occhi chiari, esile e raffinata, accettano di posare, di distendersi, insomma di farsi ritrarre da lei. Sono figure in bianco e nero e poi a colori; adesso, nelle grandi stampe che la Samugheo ha ricavato da quelle foto negative a colori, nonostante i toni siano passati, siano andati oltre i consueti limiti, abbiamo come un effetto singolare, di estraniamento, di distacco.

Le foto a colori, come quelle dosate nei grigi del bianco e nero, sono ugualmente non realistiche, sono ugualmente di invenzione, e forse oggi appaiono ancora più innovative di quanto non apparissero un tempo. Perché, lo dobbiamo sapere, il colore oggi è culturalmente differente da quaranta anni fa, il colore delle stampe di massa infatti è sottilmente tonale e accordato a seconda delle case produttrici, su gamme diverse: il rosso per la Kodak, l'azzurro per l'Agfa, altri toni dominanti per la Fuji o le diverse marche. Insomma oggi sappiamo che ogni film negativo o invertibile ha una tonalità evidente e sappiamo scegliere gli effetti in prece-

denza; un po' meno per le pellicole professionali. Ma allora, nel dopoguerra, si usavano film a colori, certo, ma con una violenza nella escursione delle tinte molto più accentuata. L'invecchiamento dei negativi ha, se possibile, ancora più ac-

centuato questa esponenziale tensione fra i vari livelli tonali e ne è uscita fuori una immagine a colori, anche nelle stampe recenti, di una alienata novità, di una discordante tensione che ha un suo fascino – retro –, come le antiche foto ottocentesche colorate a mano, come i primi esperimenti a colore del film anni Trenta.

Ma torniamo a Chiara Samugheo il cui lavoro di fotografa di attrici è importante. No, non la biografia dei rapporti, delle amicizie, testimoniata anche dalle decine e decine di immagini degli stessi personaggi che permettono, molte volte, di seguire nel tempo, il trasformarsi dei modi, delle espressioni, del porsi di tante protagoniste. Come racconta la Samugheo, una fra le più originali protagoniste di quegli anni sulla scena della fotografia a Roma? La cultura del ritratto era allora legata alla tradizione dell'atelier, luci controllate, pose rimodellate dalla tradizione pittorica, una cultura perfettamente impersonata da Arturo Ghergo e, per altri versi, dall'atelier di Arturo Bragaglia, ma naturalmente tenuta viva da decine e decine di altri studi fotografici.

Modelli pittorici, ho detto, e modelli che dalla pittura sono passati alla fotografia, il che vuol dire un genere di foto assai stabile, con pose che impongono una impostazione precisa dei gesti, delle espressioni, che richiedono tagli inconfondibili, composizioni misuratissime, espressioni controllate, figure disponibili a farsi modellare dentro la tradizione di una immagine che si è stabilizzata nei secoli. Per la Samugheo che a Milano, nel 1953, ha fatto una significativa esperienza con Federico Patellani e che ha imparato come si documenta, come si analizza il reale attraverso una rottura proprio degli schemi della cultura pittorica, per la Samugheo giunta adesso a Roma, riprendere immagini secondo gli antichi modi della pittura, secondo la tradizione di atelier non appare più possibile,

si deve inventare una foto diversa. E la aiutano in queste scelte anche altre esperienze oltre alla foto di Patellani e, in genere, alle immagini della foto di cronaca americana, quella che appare anche sulle pagine di *Life*, la aiutano proprio le immagini nuove del film. Del resto a che cosa poteva rifarsi una fotografa giovane, sensibile, se non proprio a quella cultura cinematografica che ripercorre adesso, in Italia, le mitologie fino ad allora escluse del grande film statunitense degli anni Trenta e Quaranta? Naturalmente pesa anche la cultura del ritratto di attrice, che modella i miti di poche grandi protagoniste, Greta Garbo come Ginger Rogers, la prima Barbara Stanwick e Esther Williams, Marlene Dietrich e Katherine Hepburn. Ma ciascuna di queste attrici, e Chiara Samugheo lo scopre presto anche solo guardando i materiali forniti alle case di distribuzione italiane per presentare i film nelle vetrine, le foto di scena e i ritratti, ciascuna di queste attrici dunque ha un "carattere" il che vuol dire tagli, luci, riprese differenti.

La Garbo, la "divina", viene rappresentata quasi sempre con una immagine flou, raffinatamente proposta in un contesto funzionale e attentamente ricomposto, dove scene e arredi appaiono veramente in funzione di un insieme di gesti e di un volto asimmetricamente espressivo. I gesti e i modi di recitare della Garbo avranno un peso per le invenzioni della Samugheo.

Ma dobbiamo tenere conto di altri caratteri, di altre immagini. La luce chiara, il movimento improvviso, gli spazi dove si rappresenta Ginger Rogers, oppure i colori caricati delle prime immagini di Esther Williams, con quei primissimi piani gocciolanti di acqua, tutto serve per far capire che le donne, i corpi e i volti, possono raccontarsi in molti modi.

Così per il volto asimmetrico drammaticamente espressivo della Hepburn, così per la Stanwick i cui film, prima il bianco e nero, poi il colore, cominciano a occupare i nostri schermi. Certo, a Roma si vedono anche i film del neorealismo, ma la Samugheo, che pure conosce bene la cultura di quelle immagini, e apprezza forse più quelle di De Sica che di Luchino Visconti o di Ro-

berto Rossellini, la Samugheo si propone un racconto diverso e, per molti aspetti, nuovo. Un racconto che dobbiamo cercare di analizzare più da vicino. Le foto che la Samugheo scatta in quegli anni, e poi fino a quelli recenti, sono costruite pensando

sempre al gesto e al volto delle attrici. Non sono fotografie fuori della scena, ma fotografie messe in scena; la Samugheo infatti punta sulla reinvenzione delle figure e dei volti caricandole di tensione narrativa, di precisa densità di "recitato". Insomma, la Samugheo, davanti alle immagini un poco melense dei cartelloni cinematografici, capisce che quelle figure non sono espressive, forse neppure accattivanti, capisce che le attrici devono avere una figura, una forza di impatto, devono poter "parlare" al pubblico; eppure quelle donne belle, bellissime, a volte non sono ancora attrici, non posseggono una immagine densa, precisa, ma sono solo figure mitizzate del desiderio.

E allora ecco l'idea della fotografa, non chiudere semplicemente sulle belle forme, sulla provocazione di una posa sexy, ma piuttosto cercare il personaggio, cercare l'immagine di una storia attraverso il ritratto. Non credo sia possibile avere chiara l'innovazione della Samugheo senza confrontare le sue foto coi cartelloni cinematografici di questi stessi anni, non credo sia possibile scoprire la novità delle immagini della Lollobrigida o della Loren riprese dalla Samugheo senza confrontarle con le melense, un poco abiette figure dei cartelloni. Per non parlare di Eleonora Rossi Drago e di Lucia Bosè, di Virna Lisi o di Elsa Martinelli.

All'interno di questa sua ricerca la Samugheo scopre un altro aspetto, la sensualità. Il dialogo fra la fotografa e le attrici da lei riprese è spesso denso di una sensualità sottintesa, di una tensione emotiva che non viene nascosta. No, neppure qui si deve pensare a altro che alla sottile, raffinata rappresentazione di un dialogo che si trasferisce subito dalla foto a chi guarda; la Samugheo insomma scopre che le attrici di Cinecittà devono dialogare fuori di ogni retorica, in modo diretto, immediato, fuori degli schemi consueti, con il pubblico. Certo, negli anni della sua più feconda e-

sperienza, la Samugheo vede le campagne pubblicitarie di Brigitte Bardot, come del resto segue il raffinato trasformarsi di altre attrici francesi, come Jeanne Moreau oppure Anouk Aimée di fronte alla macchina da presa e a quella dei fotografi, ma lei, la Samugheo, non intende seguire le storie delle sue attrici, delle sue protagoniste nel mondo della cronaca. Alla Samugheo le vicende degli amanti e dei mariti divisi, della cronaca di via Veneto e dei paparazzi non interessano, lei non sta per ore davanti ai locali in attesa di Walter Chiari ed Ava Gardner, di Elizabeth Taylor o Richard Burton. La Samugheo decide che il suo rapporto con la fotografia è di meditazione, decide che deve costruire dei ritratti scoprendo dentro di essi il peso delle diverse personalità. Questa analisi dei personaggi, che contribuirà lei stessa a costruire come tali, deve comunicare anche fascino, appeal, avere una sensuale "presa" sullo spettatore. Certo, quel fascino, quella tensione, possono progressivamente appannarsi perché gli anni, le rughe, i nuovi modi di recitazione li trasformano: e allora, ancora una volta, le foto devono poter esprimere questa complessa storia. Devono raccontare la vicenda umana delle attrici, una vicenda che la Samugheo riesce a seguire perché una amicizia spesso profonda la lega alle protagoniste. Ma adesso conviene riflettere sulla costruzione delle immagini per vedere come, da una foto che include spazi più ampi, quasi una foto di scena, la Samugheo passi ai primi e ai primissimi piani, a tagli che sono inusitati. Così la Samugheo rompe con la iconografia precedente e ne propone una nuova, indiscutibilmente sua. Così i suoi ritratti, ancora oggi, hanno una tensione narrativa eccezionale e, a volte, appaiono molto più nuovi e moderni dei film nei quali le attrici protagoniste erano al culmine della fama.

CONSTRUIRE IL RITRATTO

Come si costruisce un ritratto? Le foto della Samugheo, quelle in bianco e nero come del resto quelle a colori, sono migliaia, scattate in almeno tre decenni di continuo la-

voro; così, per capire come sono state pensate, dobbiamo suggerire una strategia di accostamento, un processo di analisi che in qualche modo permetta di intendere le scelte sia in fase di preparazione del *set*, che di montaggio in macchina e di ripresa.

Dunque cominciamo dalle immagini in campo largo, cominciamo dalle immagini dove la Samugheo mostra di voler presentare una figura intera all'interno di uno spazio, di un "campo" riconoscibile.

Anna Maria Pierangeli è ripresa, abito lungo, sguardo in macchina, lunga treccia su una spalla, contro un deposito di vecchi bidoni di petrolio: contrasto immediato fra una attrice raffinata e un luogo povero, contrasto fra due tipi di possibile lavoro, contrasto fra mondo del mito e realtà, fra la cultura del film neorealista e quella delle dive statunitensi. Fuoco preciso, dalla figura allo sfondo, lei composta come una mannequin o una principessa, forse un poco spaesata in un contesto programmaticamente improprio. Laura Antonelli, accovacciata su una panca di legno in giardino, dietro un albero spoglio, per terra le foglie d'autunno e poi le strutture di un portico neogotico, Laura Antonelli racconta un'altra storia, quella delle inquadrature di film, ma propone ancora un contrasto fra l'attrice, la signora in primo piano, e lo sfondo. Le suggestioni del set cinematografico si mescolano, per la Samugheo, con invenzioni diverse, e soprattutto con quelle delle foto di moda.

Sono questi gli anni, a Roma, delle modelle e delle loro riprese nei luoghi canonici, Fontana di Trevi, la scalinata di Trinità dei Monti, il colonnato di San Pietro, i Fori Imperiali; la Samugheo conosce bene questi prodotti e propone, in alcuni casi, una rivisitazione di quegli impianti narrativi ma con qualche significativa trasformazione: così ecco Rossana Podestà, passo di danza, sciarpina svolazzante, mosse flessuose, ma senza spazio di riferimento, una ripresa in atelier per giunta scorciata dal basso per lanciare la figura.

Paola Pitagora è contro il colonnato di San Pietro, in abito lungo, ma lo scorcio dal basso mette in evidenza, anche qui, la struttura dell'abito che è funzionale alla scoperta

DI
ARTURO
CARLO
QUINTAVALLE

del contrasto fra luci ed ombre, alla intensità espressiva del viso. Sylva Koscina viene messa a sedere su un carrello, e ancora una volta torna il contrasto fra l'attrice, il gran manto e gli stivali, e un povero luogo di lavoro; i toni contrastati della composizione e lo scorcio dal basso servono anche qui a concentrare sul viso la tensione espressiva. Corre Lucia Bosè per una strada di Roma, corre facendo svolazzare la pelliccia controluce, corre come su un set cinematografico mentre sullo sfondo vediamo un pubblico intento.

Torna la stessa idea: la troviamo nell'immagine di Giovanna Ralli messa a sedere per strada, anche qui pelliccia e scorcio dal basso per puntare tutto sulla espressione del viso. Dunque la Samugheo conosce bene il modo di raccontare del set cinematografico e i procedimenti narrativi dei fotografi delle modelle, ma li trasforma appena: scorcio da sotto, mette l'accento sui visi e sui gesti delle mani per recuperare un peso, una presenza alle attrici, per sottolineare la loro diversità. La Samugheo inventa il nuovo, propone un proprio stile quando si accosta alle proprie protagoniste, quando propone un dialogo diretto, evidente, immediato.

Ecco Elsa Martinelli seduta in giardino, una ex fotomodella, abilissima nel comporre gesti, abiti e espressione, che viene analizzata dal basso per mettere in evidenza il volto, gli zigomi sporgenti, il capo come staccato sul collo esile: insomma la mannequin diventa persona, diventa un tipo che inconfondibilmente propone un rapporto, un dialogo. Più cinematografica la foto di Anouk Aimée al tavolino di un bar, scorcio dal basso, sguardo concentrato, il tavolino come unico interlocutore della solitudine.

Immobile, come una statua, oppure un manichino di cera, ecco invece Dorian Gray, controluce davanti a una porta aperta, al fondo tre giovani: di nuovo il contrasto tra bellezza mitizzata e spazio reale del quotidiano, ancora il confronto tra il film neorealista e il racconto di Cinecittà. E poi ecco Eleonora Giorgi seduta su una panchina di

legno, programmaticamente atteggiata come una diva degli anni Trenta, mentre Rosanna Schiaffino è drappeggiata entro una stoffa a fiori come a negare la consueta posa delle pin up distese. Proprio su questa iconografia delle pin up, che muove

dalle riviste statunitensi, la Samugheo lavora a fondo per rimodellare, per trasformare. Si veda Sylva Koscina posta alla base di una prora di nave: gambe scoperte, una tunica bianca; la fotografia sta in asse, appena sotto il livello del volto, a lato si distende il corpo e – sfonda – oltre la prua lo spazio del cantiere. Si veda Rossana Podestà distesa per terra, sui sampietrini, dietro un arco controluce come quelli del ghetto di Roma.

Ecco, anche così si spezza un modello, si ribalta la iconografia dei calendari patinati, anche così, magari proponendo, con Scilla Gabel, la donna seduta per terra a gambe larghe, al di fuori di ogni schema. Oppure duplicando l'immagine di Barbara Bouchet, in ginocchio sulla spiaggia. Ma la Samugheo ha un modo più efficace per trasformare il ritratto, un dialogo intenso, sensuale, con la figura analizzata. Così ecco Marilù Tolo accovacciata anche lei sulla spiaggia, ripresa fuori da ogni canone dalla macchina posata a livello del suo stesso sguardo, quasi a proporre un dialogo intrigante.

E Senta Berger accovacciata per terra con una improbabile parrucca. E Delia Boccardo contro una parete, stretta in una stoffa che le scopre il corpo, di nuovo scoriata dal basso a mettere in rilievo il taglio del viso e il braccio sottile e la curva della spalla. È come se la Samugheo puntasse su una analisi del corpo, e dei visi, per scavare, dentro le immagini convenzionali delle attrici, una personalità. Come nel caso di Brigitte Bardot, ripresa in un interno, la luce che arriva da lato, come bloccando una sequenza di film.

Come nel caso di Daniela Bianchi che si avvolge in un accappatoio, ripresa dal basso e rigorosamente in asse. Si parlava di dialogo con le attrici: si veda Giuliana De Sio, distesa e come staccata dal suolo, il volto per metà in ombra a mettere

l'accento sull'espressione concentrata e vagamente mascolina. L'opposto per Jeanne Moreau, sensuale, in ombra il viso, la luce che aureola i capelli. Oppure Kim Novak, chiusa come fra due cortine, ancora una volta contro luce, la fronte e i capelli sbiancati dal riflesso. O anche Silvana Mangano, i capelli chiusi da un bianco copricapo, le luci sapientemente dosate a costruire un lungo sguardo. Ma la Samugheo sa cogliere le diverse tensioni delle figure e dunque le personalità di chi viene ritraendo, ed ecco Anouk Aimée con la mano mossa in primo piano, concentrata, il viso nell'ombra dei capelli. Laura Antonelli col viso appoggiato a una mano e l'altra che arpeggia sotto l'ascella. Ornella Muti la cui immagine si concentra tutta nella tensione sensuale delle labbra e nel taglio di luce che le evidenzia.

La Samugheo ama ritrarre le figure, ama inquadrare i corpi e ambientarli in maniera sottilmente alienata ma compie anche un'altra operazione, trasforma il rapporto in un primissimo piano del volto, tagliando tutto il resto, chiudendo insomma su un dettaglio che le fa scoprire il senso e la storia di una persona.

È qui che forse la fotografa trova una dimensione diversa, fuori dei canoni tradizionali del ritratto. Ecco dunque l'immagine di Ingrid Thulin, amaramente concentrata. Ecco Dorian Gray senza la solita, un po' imbambolata fissità. Ecco Loretta De Luca intensa come la Lolita di Nabokov. Ecco Lea Padovani costruita come una diva degli anni Trenta. E Gianna Maria Canale, che dialoga con la mano, e costruisce racconto. E Lea Massari, concentrato sguardo nell'ombra sotto una fronte bianca di luce.

E poi le altre invenzioni della Samugheo: come Maria Grazia Buccella sulla spiaggia, il volto e i capelli bagnati e il colpo di luce sull'occhio chiaro. Come Franca Bettoja scorciata da sotto. E Ilaria Occhini distesa nell'acqua come Ofelia. E poi Virna Lisi per la quale la Samugheo scopre una sensualità e una – perversione – di solito innate in questa attrice i-

ronica e solare. E Claudia Cardinale, distesa, col braccio a tagliare un volto divenuto intenso. A questo punto conviene proporre un altro aspetto della ricerca della Samugheo, il suo rapporto con le attrici, la sua capacità di seguirne la vicenda e

di illustrarla. Ecco perché il confronto fra l'immagine che abbiamo appena analizzato della Cardinale e un'altra, l'attrice in costume da bagno appoggiata contro una barca sulla spiaggia, pare molto significativo. La ragazza contro la barca propone la stessa sensuale tensione dell'altra foto, usa ancora l'ombra per accentuare la tensione espressiva del volto, ma propone una interpretazione diversa della figura, quasi ne dissolve i contorni nella luce.

Di fronte a attrici dalla personalità complessa la Samugheo scatta molte immagini e sceglie espressioni nuove, significative, come nel caso di Valentina Cortese dal volto raffinato e mobilissimo, dai gesti arpeggiati e tesi. Ma in altri casi la Samugheo analizza le attrici in epoche diverse: così abbiamo diverse immagini di Giulietta Masina, e qui una ironica e trionfante, un'altra dove l'attrice sta accovacciata nello spazio verde trapassato di luce.

Diverse ancora le intenzioni narrative di altre foto, come le due di Liz Taylor, una giovanile, i capelli raccolti, quasi una intensa ma triste foto di cronaca; l'altra dove appare una Liz diversa, ripresa fra la gente, ma sempre con una tensione nello sguardo, una espressione sottilmente amara. Quando molti anni intercorrono fra una foto e l'altra si può sottintendere anche una storia, come nel caso di Jane Fonda ripresa ai piedi di un albero, sorridente, e ritrovata molto più tardi, cappello e velo a mettere in ombra le sottili rughe del viso.

E poi Gina Lollobrigida, capelli corti e bruni, in bikini in riva al mare in una foto divenuta famosa; e la stessa attrice, capelli biondi, forti scarti di luce che accentuano l'espressione degli occhi e del viso. E poi Annie Girardot ripresa in un interno di appartamento, in u-

DI
ARTURO
CARLO
QUINTAVALLE

na immagine come a dialogare con un antecedente ritratto; nell'altra foto invece in piedi, a parete, quasi spezzone di un film drammatico di scuola francese anni Cinquanta. E poi le immagini di Sophia Loren di cui la Samugheo sa cogliere le espressioni intense nella asimmetria del viso usando sapientemente i primissimi piani: giochi delle luce, capelli, gesti delle mani. Nelle immagini in sequenza appaiono con grande evidenza le doti della fotografa ma anche quelle delle attrici, così Eleonora Rossi Drago seduta, ripresa dall'alto nel suo abito tessuto di riflessi di luce, oppure all'ombra di un gran cappello di paglia intrecciata. Così Monica Vitti, volta a volta signora raffinata in abito da sera e bolero di pelliccia nel parco, sensuale figura contro una finestra che riflette morbidamente la sua immagine, concentrata immagine di una donna – fatale – in veletta nera.

E poi Carla Gravina, ragazzina controluce oppure personaggio amaro di *Jovanka e le altre*, dalla tensione emotiva che sempre si concentra nello sguardo. E Gianna Maria Canale che recita davanti a noi, quasi programmaticamente tre scene diverse, tre diversi modi per esprimere racconto. Dunque Chiara Samugheo rivoluziona il ritratto? Prima di rispondere conviene vedere tre immagini ancora, quelle di Monica Guerritore. Apparentemente la iconografia è quella della Venere, dunque una immagine derivata dalla pittura: l'attrice gioca la propria presenza scoprendo il corpo e coprendo il viso, come in molte immagini legate alla iconografia del sacro.

Certo qui la Samugheo propone significative trasformazioni: fa levare la Guerritore sulle braccia, oppure la stende davanti a noi ma taglia la parte inferiore delle gambe e dialoga direttamente con quel suo sguardo di ombra. Dunque neppure il nudo rientra nella iconografia tradizionale del ritratto dipinto. No, e neppure l'immagine delle attrici meno giovani risponde alla tradizione. Proviamo a considerare Isa Miranda: la Samugheo la confronta con una scultura che la mostra senza i segni dell'età, usa la luce per

dissolvere le rughe sul volto della protagonista. Nel caso di Laura Betti il ritratto è amaramente partecipe, esprime una tristezza profonda, quella del tempo, quella degli sguardi. Per questo possiamo dire che Chiara Samugheo rivoluziona il ritratto, quello che

la cultura fotografica aveva tramandato carico di memorie della pittura.

COLORE

Ritratto in bianco e nero, ma anche ritratto a colori. E qui si apre un nuovo discorso. Che colore era quello, all'origine, proposto dalle immagini della Samugheo? Quello che oggi ancora vediamo, con chiari troppo forti, coi rossi o i blu portati al diapason? Oppure il colore allora era diverso, più calibrato, e il tempo ha usurato le tinte intermedie e propone una immagine nuova? O dobbiamo considerare un colore originario, come colore sulla base del quale giudicare le immagini della Samugheo il colore della stampa, il colore delle riviste, delle copertine, quello appiattito, esasperato, che somiglia in fondo alle stampe moderne, agli ingrandimenti che spesso la Samugheo ci propone nelle sue rassegne?

Credo che il colore – originario – non sia più restituibile, che il colore più prossimo a quello originario, o comunque una sua accettabile trascrizione, sia il colore delle copertine a stampa dei settimanali su cui le foto della Samugheo erano regolarmente pubblicate. Inoltre credo che sia le vecchie stampe con le foto ormai sfumate, come esasperate nei toni, o gli originari negativi a colori, siano essi pure da considerare come modificazioni dei colori originari. Certo, nei film di quegli anni le tensioni del colore ci appaiono distanti: i rossi di *Via col vento*, il tono vagamente blastro del vecchio Barone di Münchhausen, i contrasti violenti dei film sulla antica Roma di Cinecittà; per questo dobbiamo accettare come fatto ormai storicizzato che anche il colore delle foto della Samugheo, certo ben diverso da un originario colore oggi comunque non più ricostruibile. Ma veniamo alle fotografie. La Pierangeli in piedi, divinamente in posa accanto agli operai, ai poveri delle culture su-

CHIARA
SAMUGHEO
E L'IMMAGINE
DELLE DIVE

balterne del Mediterraneo. Sandra Milo come sul set di un film di fantascienza. Dorian Gray che imita l'immagine di Marilyn Monroe. Claudia Cardinale che salta controluce, come se recitasse sul set. Barbara Bouchet seduta in abito lungo, su una soglia – povera –. Ecco le immagini, tematicamente coincidenti con quelle in bianco e nero da cui abbiamo preso le mosse, ecco le immagini di un racconto che la Samugheo orchestra guardando alla cultura del film e della messa in scena.

Poi tornano gli altri modelli, Florinda Bolkan accovacciata, lo sguardo intenso. Jeanne Moreau ripresa dall'alto, il viso intento e sensuale. Brigitte Bardot colta come in un momento di innocente sospensione, lontana dalla maschera provocante consueta. Elsa Martinelli più segnata e tesa nel volto rispetto alla sua più tradizionale figura. Catherine Spaak tagliata sotto una ellissi, il cappello ridotto a una vela nera. Gina Lollobrigida con il volto in penombra sotto la luce tagliante di una ripresa – in esterno –.

E poi ecco i primissimi piani dei visi: la Mangano, Sophia Loren, la Taylor, la Fonda, e ancora Joan Collins, Glenda Jackson, Gianna Maria Canale. Tutte foto di una intensità, novità e qualità eccezionali che stabiliscono un modo del costruire l'immagine che non trova confronti in questi anni, e certamente non nella foto delle attrici e degli attori. Semmai vi sono degli antecedenti, che devono essere forse individuati.

Una chiave possono essere tre immagini: Rosanna Schiaffino ripresa fra i ventagli, come a scomparire la fisica consistenza della figura; Maria Grazia Buccella vista nei cuscini che la riproducono scomposta e distesa in un morbido fotomontaggio; Marisa Mell quasi chiusa dentro una scatola trasparente, ridotta a busto, a manichino di se stessa. Ebbene, è la ricerca – dada – che sembra dettare modelli a Chiara Samugheo; sono i tagli inventati da Man Ray, il fotografo americano ma divenuto di fatto parigino a suggerire molte soluzioni. Soprattutto è la idea chiave della cultura dada, quella degli accostamenti improbabili, delle invenzioni nei rapporti fra le figure e gli spazi dove esse vengono fatte agire che spiega il nuovo, spiega lo stac-

co di cultura, di esperienze, di modelli, di Chiara Samugheo rispetto ai contemporanei. Le ultime tre immagini che ho analizzato segnano una novità profonda sulla scena romana e su quella italiana, e parlo dei fotografi degli anni Cinquanta e della cultura della foto di

moda e del ritratto. Certo, negli anni Trenta in Italia la cultura Bauhaus aveva avuto precisi riscontri ma il mondo delle attrici e degli attori conosceva di fatto solo le immagini patinate, i bei grigi trasparenti delle foto di Hollywood.

La Samugheo dunque inventa un modo nuovo di fare immagine, propone lo schema del set cinematografico, propone la densità espressiva delle figure che sanno recitare, oppure in altri casi, scardina le iconografie tradizionali del ritratto. Infine, nel primo e primissimo piano, rovescia ogni schema compositivo utilizzando la cultura dada.

Ho sempre pensato che Chiara Samugheo, sotto lo sguardo dolce e i modi raffinati, celasse una fortissima volontà: la sua storia lo dimostra. Credo anche che ella abbia avuto una esperienza profonda della storia della fotografia, una consapevolezza della tradizione dell'immagine, e che le sue foto nascano da una riflessione complessa e durata negli anni. Per questo, quando nel corso degli anni Cinquanta la Samugheo propone le sue prime fotografie, si presenta come una innovatrice. Sa tutto della messa in scena del film, sa della foto di moda, conosce la cultura anni Venti e Trenta delle avanguardie parigine.

La novità delle foto delle attrici sta certo in questa cultura, in questa conoscenza del fare cinema e dello scattare immagini ma sta forse anche altrove. In una sensibilità umana per i personaggi che ha permesso alla Samugheo di essere per molte di queste attrici, una amica, a volte una confidente, comunque un – intellettuale – presente sempre al loro fianco, per chiarire, per interpretare.

È lei, Chiara Samugheo che, in molti casi, ha saputo inventare, attraverso delle belle donne, dei personaggi. Che ancora oggi sanno imporsi, dialogando con noi da quei grigi trasparenti, da quei colori portati sottilmente al diapason dall'usura del tempo. Tutto questo resterà, credo, nella storia della nostra fotografia.

DI
ARTURO
CARLO
QUINTAVALLE

NASCITA DEL DIVISMO

Nella sua *Storia del cinema muto* (1), dopo aver sbrigato in nove pagine gli italiani nel quinto capitolo sui primitivi, Roberto Paoletta intitola il tredicesimo capitolo a *La produzione italiana degli anni 1910-14*. I temi svolti sono due: il divismo e quello che chiama «le prime opere della Scuola Realistica». Il quarto capitolo della *Storia del cinema italiano 1905-1945* (2) di Gian Piero Brunetta ha per titolo *Il divismo*. Nell'avvertenza premessa a *Francesca Bertini e le dive del cinema muto* (3) Pietro Bianchi esordisce così: «La vicenda del cinema muto italiano è stata studiata con pazienza e discernimento; ma il fenomeno che ne fu la caratteristica più importante, la "diva", non è mai stato approfondito...».

La lista degli esempi potrebbe continuare. Pur senza sminuire gli esiti migliori della corrente verista, peraltro rari e non poco sopravvalutati come *Sperduti nel buio* (1914) di Martoglio e *Assunta Spina* (1915) di Serena, non c'è dubbio che i due principali apporti italiani del cinema muto furono i «colossi» in costume, impropriamente definiti «storici», e il divismo.

Il primo fenomeno ebbe per capostipiti *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908) di Maggi (riportato sullo schermo nel 1913 con la regia di Caserini e nel 1926 con quella di Gallone e Palermi) e *Nerone* (1909) di Frusta; il suo campione fu *Cabiria* (1914) di Pastrone (col nome d'arte di Piero Fosco) di cui l'immaginifico D'Annunzio inventò i nomi dei personaggi e scrisse, in cambio di molta pecunia, le didascalie.

Il divismo fu il frutto prelibato di quella che, con maliziosa iperbole, il pittore spagnolo Salvador Dalí chiamò «l'epoca grandiosa del cinema isterico» (4). Coniata nell'Ottocento e applicata a famose cantatrici, la parola *diva* figura già nella prima edizione (1905) del *Dizionario moderno* del Panzini che in quella del 1923 scrive: «... con la voga presa dal cinematografo, *divo* e *diva* sono attributi dei mimi e mime celebri, anche per le paghe favolose che hanno». Nella nona edizione del 1950 la voce *divismo* dice: «specie di infa-

tuazione per un attore o, più spesso, un'attrice del cinematografo. Nell'industria cinematografica, questo porta alla subordinazione di tutto il film a quell'attore». C'erano anche i divi in calzonni, ovviamente. La lista dei più celebrati annovera Alberto Collo, Alberto Capozzi, Febo Mari, Mario Bonnard (presto passato alla regia al pari di Gustavo Serena) oltre agli attori il cui prestigio era affidato soprattutto al palcoscenico come Giovanni Grasso, Amleto e Ermete Novelli, Ruggero Ruggeri, Ermete Zacconi, ma, come annota anche lo storico Brunetta, il divismo maschile fu un fenomeno parassitario e sub-

alterno rispetto a quello femminile. Raramente riuscì a proporre modelli di comportamento, quelli presi di mira dal sarcasmo aguzzo di Ettore Petrolini col personaggio di Gastone (5) che del cinema era il padrone, aveva donne a profusione e ne faceva collezione. («Sono sempre ricercato / per le filme più bislacche / perché sono ben calzato / perché porto bene il fracche / con la riga al pantalone...») In un certo senso, però, i veri divi di quel tempo, o almeno i più resistenti alle mode, furono Emilio Ghione, soprattutto per il personaggio di Za la Mort, e l'ex «camalo» genovese Bartolomeo Paganò, il più popolare degli «uomini forti» che, scoperto in *Cabiria*, fu Maciste per molti anni e milioni di spettatori. Non a caso entrambi trassero la loro fama dalla produzione in serie.

Cominciamo dall'onomastica, uno dei segni di tempi all'insegna del «liberty» più sfrenato e del dannunzianesimo egemone, poi degradato e filtrato dai vari Da Verona, Pitigrilli, Zuccoli. I nomi, come le parole, non sono mai neutri. Un tempo avevano un potere magico; oggi possono essere evocativi, suggestivi, didascalici e avere indecifrabili relazioni con l'inconscio, quindi con le pulsioni e i desideri profondi.

Anche fra le attrici italiane del muto si contano nomi di battesimo leggeri, trasparenti, familiari come Maria (Carmi, Doro, Galli, Jacobini) o Francesca (Bertini), schietti diminutivi come Pina (Menichelli, Fabbri), Nella (Serravez-



za), Rina (De Liguoro, Maggi), Gigetta (Morana), Lina (Cavalieri) insieme con quelli più "borghesi" o meno comuni come Eleonora (la grande Duse), Lia (Forni, Bardi, Formia, Orlandini), Linda (Albertini), Bianca (Bellincioni Stagno), Maria Bianca (Hubner), Valeria (Sanfilippo), Vera (Verгани). Sono più numerosi i nomi pesanti, altisonanti, alati, programmatici, dotati di luce propria e spesso paiono inventati anche se non sempre lo sono: singoli e perentori, senza cognomi alla francese, come Hesperia e Astrea; esotici o esterofili come Diana Karenne (che era di origine russa), Renée de Saint Léger, Kally Sambucini (la Za la Vie di Ghione), Lina Millefleurs, Egle Valery; regionali come Gea della Garisenda e Elvira Donna-urmma (non inventato da Ottieri, dunque); tolti da romanzi in voga o in rosa come Consuelo Spada, Fusca d'Umbria, Rosetta d'Aprile, Ornella d'Alba, Diana d'Amore, Bianca d'Amore, Leda Gys, Mina d'Orvella, Diomira Jacobini, Fernanda Negri Pouget, Soava Gallone (che era polacca) per non dire dei nomi patriottici: Italia Almirante Manzini e Vittoria (Vittorina) Lepanto.

In materia di cognomi, però, chi spicca è Giovanna (Gianna ma anche Jeanne) Terribili-Gonzales. Classe 1882, romana di Marino, con un Gonzales di ignota provenienza, era nel 1913, pur con la Bertini e la Borelli alle porte, l'attrice più popolare del cinema italiano, secondo la testimonianza dell'autorevole Vittorio Martinelli (6).

Notata da Enrico Guazzoni, emerito specialista di film in costume, esordisce nel 1908 alla Cosmos, segue il suo scopritore alla Cines dove con qualche parentesi lavora sino al 1920, capace di passare "con suprema disinvoltura ed elegante sicurezza" dagli antichi pepi di *Marcantonio e Cleopatra* (1913) che, dopo la "première" al San Carlo di Napoli, fece il giro del mondo, agli stracci di *Il buttero* (1913), dalle sfolgoranti "toilettes" di *Wanda* (1912) alle corazze di Clorinda nella prima *Gerusalemme liberata* (1911), dai veli orientali di *Alì Babà* (1911) con Ghione alle porpore regali di *I Maccabei* (1911). Dopo la "prima" britannica alla Queen Hall di Londra, alla presenza dei reali d'Inghilterra, fu intervistata il 22 gennaio 1914 da un cronista di *The Bioscope*, la più accreditata pubblicazione cinematografica del tempo: fu la prima intervista rilasciata da un'attrice italiana a un

giornale straniero. La voce che le è dedicata sull'*Enciclopedia dello Spettacolo* (7) parla di opulenza della persona, tenebrosa espressività del volto, magnificenza del gesto, caratteri che, subito dopo aver visto *Marcantonio e Cleopatra* al San Carlo, Matilde Serao conferma nella sua

cronaca su *Il Giorno* di Napoli: «Nel sogno, lettore, ti apparirà la maestosa, la formosa figura di Cleopatra, raffigurata da un'attrice dal bellissimo volto espressivo come non mai, dalle pose superbe nella loro eleganza». Il suo successo fu effimero: nel 1915 era già stata sopravanzata dalle varie Bertini, Borelli, Menichelli, ma continuò a lavorare, facendo la spola tra Roma, Milano, come protagonista sino al 1920, anno in cui interpreta, con la regia del poeta Nadir De Lucia, *Plasmò!... Distrusse!...* che citiamo perché tra i 186 titoli di film prodotti in Italia dal 1905 al 1931 (8) è uno dei più deliranti. Ormai il suo tempo era passato. Ancora nel 1923 il cortese Guazzoni le affida una piccola parte in *Mesalina* di cui è protagonista Rina De Liguori, imitato da altri vecchi amici come Genina e Palermi. Nel 1920 Gianna Terribili, ma non più Gonzales, si ritira definitivamente. Diventerà la signora Gandolfi, madre di cinque figli.

Più di un una volta durante i soggiorni a Pordenone in occasione delle *Giornate del Cinema Muto*, un appuntamento autunnale che ormai ci è più caro degli obblighi professionali di Berlino, Cannes e Venezia, ci capitò di assistere, in uno stato d'animo in cui si mescolavano divertimento, curiosità e tenerezza, a diatribe affettuose tra esperti e studiosi del muto che, un po' per scherzo e un po' sul serio, disputavano accanitamente sulle virtù, i fascino, i talenti delle loro attrici predilette per stabilire chi fosse la più brava, la più maliosa, la più bella, la più ardente: Bertini o la Borelli? Maria o Diomira Jacobini? Marcella Albani o Carmen Boni? Leda Gys (all'anagrafe Gisella Lombardi) o Soava Gallone (Stanislawa Winawer)? De Liguoro o Sangro?

Non c'è dubbio che il n. 1 di quello studio fu la fiorentina Elena Seracini Vitiello, in arte Francesca Bertini. Il titolo del libro di Pietro Bianchi – che, in fondo, è anche un viaggio a ritroso nella sua memoria di spettatore – non manifesta soltanto una predilezione personale. Le testimonianze sono unanime. Come avverte anche Francesco Savio (9) «... anche la "diva" più illustre

DI
MORANDO
MORANDINI

– dico Francesca Bertini – non si piegò mai a una certa moda elaborata e languorosa. Nei cinedrammi dei suoi anni maturi (lo testimonia *Odette*, 1916) l'attrice conserva, pur tra sacerdotali compostezze e (breve) ingorghi d'enfasi, la rigogliosa umanità di *Assunta Spina*, sorretta e corretta da un istinto lucidissimo e da quella gravidanza mimica e gestuale di cui Delluc era giustamente ammirato».

Anche l'elenco delle altre magnifiche dodici che Bianchi privilegia, dedicando a ciascuna un capitolo, appare attendibile: Soava Gallone: una polacca a Sorrento; Lyda Borelli: il trionfo del "modern style"; Italia Almirante: il "romanticismo carnale"; Lina Cavalieri: "Venere in terra"; Leda Gys: una lezione di ottimismo; Eleonora Duse: "Cenere"; Diana Karenne ovvero il fascino slavo; Maria Jacobini: "Addio, giovinezza"; Diomira Jacobina: la sorellina; Pina Menichelli: un miraggio mentale; Carmen Boni: l'ingenua libertina; Rina De Liguoro: l'ultima diva. La stagione d'oro del muto italiano furono gli anni Dieci, o per essere più precisi, il periodo che va dal 1908 al 1916.

S'è già detto all'inizio come i suoi due campi preferiti fossero i "colossi" storici e i passionali cinedrammi borghesi dove, appunto, sfolgorarono le dive di cui si sta discorrendo. Specialmente rispetto a questa seconda tendenza, è opinione comune definire dannunziano quel cinema.

In quella che fu la prima storia del muto italiano (10), ma che è anche un libro di inimitabile stile e di godibilissima lettura, il Palmieri è perentorio: «... il potere di D'Annunzio sul cinema fu tirannico: non il D'Annunzio dei poemi tragici, ma il D'Annunzio dell'*Intermezzo di rime*, dei romanzi, del "vivere bello". Il "mirabile magico" del nostro film borghese-aspettazioni al Pincio e amplessi furibondi e amori crudeli e decorazioni squisite e ricevimenti aristocratici – sorge dalle cronache mondane del "Duca minimo" dalla vita galante di Andrea Sperelli».

Il dannunzianesimo trionfante soffoca e lascia ai margini il versante naturalista e verista della nostra letteratura: alla classe dirigente del tempo conviene più l'Imaginifico che Giovanni Verga. Sotto la vernice del film storico si spaccia il nazionalismo. È lecito sospettare che *Cabiria* (1914) sia una pezza d'appoggio alla conquista della Libia? Il cinema muto italiano è, dunque, all'in-

segna del *Piacere*? «E dannunziano fu il cinema tratto da Fogazzaro, da Dumas, da Sardou, da Bataille, da Nicodemi». (Ancora Palmieri). Oggi in cineteca ridiamo o sorridiamo di quei film, di quegli attori di quel cinema fatto di "cuori infranti e robusti di-

vani". Rideva il pubblico nel 1933 quando qualcuno ebbe la bella pensata di rimettere in distribuzione *Ma l'amor mio non muore* (1913) con Lyda Borelli e Mario Bonnard. Ridevano di un'attrice che per più di un decennio sembrò l'immagine vivente d'ogni eleganza o che forse, almeno sul piano del costume, fu più importante della Bertini tanto da dettare effimeri neologismi come "borellismo" o "borelleggiare", registrato ancora nella nona edizione del dizionario del Panzini: «*Lo sdilinquire delle femminette*, prendendo a modello le pose estatiche e leziose dell'attrice bellissima Lyda Borelli. Questa a sua volta derivò dalla Duse. Parola ormai obliata. *O quam cito transit gloria mundi*». In un sapido elzeviro (11) Antonio Baldini commentava: «Povera Lyda, lei c'entrava solo in piccola parte... Le sue mani s'arrampicano un po' troppo su per le portiere e gli specchi ma chi ha scritto *Le mani delle donne che incontrammo / una volta nel sogno e ne la vita / o quelle mani. Anima! quelle dita che stringemmo ecc. ecc.!* Le pinne delle narici palpitano troppo languorosamente, ma chi è, domandiamo noi, che ha scritto: *O profumi di tempi assai lontani? Chi ha scritto: fammi ancor più male amor mio dolce? Chi ha scritto: tutta la luce della vostra fronte, Stelio! augurò la donna tendendogli appassionatamente le aride mani?*... Chi le ha messo i levrieri nella testa? Chi ha inventato il liberty? la pirografia? Chi l'ha consigliata di mettere l'ipson al posto dell'i nel suo bel nome? Chi è che ha scritto drama e femina con una emme sola? ... Chi è che ha cominciato a dire *di nostra gente?*».

Il dannunzianesimo, non D'Annunzio, fu, dunque, la cifra dominante di quel cinema? (12) Già nel 1972, nel capitolo dinanzi citato, Francesco Savio prendeva le sue distanze critiche: «Certo, D'Annunzio contò (non poteva essere diversamente), ma solo come mediazione estrema d'una temperie diffusa. Gabriele fu, per il cinema, essenzialmente una chiave di lettura, un incoraggiamento a "vedere" la storia – e stessa società contemporanea – in termini decadentistici, sontuosi. Sotto quel travestimento, il cinema italiano restò borghese e intimistico; "imaginifico" no di si-

DI
MORANDO
MORANDINI

curo; semmai – in certe sue frange – naturalistico, anzi plebeo. L'insistenza sull'elemento erotico non vi si esprime, se non raramente, nell'effusione edonistica, ma pagò al moralismo nazionale un decisivo tributo». E annota: «Non per caso le eccezioni sollevarono tanto scalpore. Meno dannunziani che scandalistici, i film di Diana Karenne faticarono a trovare un loro pubblico».

Savio prosegue, impietosamente: «D'Annunzio o no, quel vecchio cinema nostrale gronda irragionevole euforia. È appena nato, e già mostra i bicipiti; non ha attori, ed inventa il divismo; è triste come la pioggia, ma inonda il mercato di comiche in serie. La sua grandezza industriale e mercantile sembra piuttosto un atto di violazione che non l'effetto d'uno sforzo coordinato. Per questo durò poco; come una sbornia, passata la quale, restano le agevoli bravate, da consegnare in fretta alla legenda».

Volete un'idea della frana produttiva negli anni Venti? Secondo i dati di Bernardini nel catalogo citato, i film italiani prodotti nel 1922 sono ancora 153, ma si riducono a meno della metà, nel 1924, a 36 nel 1926, a 33 nel 1928. Nel 1930 i titoli elencati sono appena dodici, tutti muti, di cui cinque sono documentari, ma qui interviene anche lo stato di crisi tecnica e industriale, indotta dall'avvento del sonoro. Il 1930 è anche l'anno di *La canzone dell'amore* di Righelli, il primo fofilm italiano.

Il degrado, però, era anche di qualità e veniva da lontano. In un suo rapporto (13) sulle accoglienze della critica francese ai film muti italiani Emmanuelle Toulet cita un articolo del 30 agosto 1919 su *La Cinématographie Française*: «Prevedendo di ridere a crepapelle, un gran pubblico si era dato appuntamento al palazzo della Mutualità per assistere al capolavoro di Georges Ohnet interpretato da Pina Menichelli e Amleto Novelli». Il film era *Il padrone delle ferriere* di cui, invece Pietro Bianchi, schietto ammiratore della Menichelli, scrive: «... nei logori ruoli della protagonista del *Padrone delle Ferriere* e del *Romanzo di un giovane povero*, la diva dette il meglio. Ebbe l'intuizione della possibile "perversità" delle due orgogliose eroine, cioè intuì che bisognava aggiungere le droge della nuova cultura ai testi *larmoyants* del Secondo Impero. Tutto sommato, l'Eros insidioso è meno nocivo dell'ipocrisia». Nel 1921, in occasione dell'uscita di *La casa in rovina* di Palermi si legge su

periodico parigino *Cinés*: «Per una volta, gli italiani ci hanno dato un dramma di ambiente moderno che nel giorno della prima proiezione non ci ha fatto ridere come matti: la cosa è abbastanza rara perché valga la pena di segnalarla». Si potrebbe continuare con la citazione di un argu-

to articolo di Colette – che dal 1916 aveva cominciato a firmarsi Colette dopo aver scritto con lo pseudonimo di Willy la serie dei romanzi di *Claudine* (1900-3) – sulla "femme fatale", pubblicato su *Excelsior* nel maggio 1921: «1) La donna fatale veste quasi sempre in décolleté; 2) è quasi sempre munita di una siringa di Pravaz o di un flacone d'etere; 3) si rivolge sinuosamente allo spettatore; 4) e più di rado, dopo aver aperto al massimo gli occhi, li copre lentamente con le morbide palpebre, e, prima di scomparire nella nebbia di una dissolvenza, azzarda il gesto più ardito che si possa permettere sullo schermo... Voglio dire che la diva si morde, con espressione lenta e colpevole, il labbro inferiore... Ella si vale di altre armi – prima ho accennato al veleno – come il pugnale, la pistola, la lettera anonima e infine l'eleganza» (14).

Convinto che "l'invenzione più feconda" del muto italiano fu quella della "donna fatale", nel penultimo capitolo del suo libro, Pietro Bianchi, spinto da un entusiasmo che si tinge di sciovinismo, scrive: «...che anni dopo, una Nazimova imiterà la Bertini senza averne la bellezza; che più tardi, la grandezza della Garbo consisterà nel ritrovare lo stile della Borelli e nel portarlo al suo più alto grado di incandescenza; che in seguito una Marlene Dietrich o una Gloria Swanson non faranno che riprodurre, con misura, tutti i trucchi della Menichelli».

Da che parte allora bisogna stare: insieme con Bianchi entusiasta e goloso o al fianco del severo e puntuto Savio? oppure, chiamandosi un po' fuori con l'ironico ma indulgente Palmieri? Intanto occorre guardarsi, a proposito di "femmes fatales", dal fare di tutte le erbe un fascio. Ricordarsi, per esempio, che tra le ultime arrivate – negli anni Venti quando ormai, come s'è detto, la stagione d'oro del muto italiano s'era esaurita – c'è Carmen Boni che, come indica il Bianchi, sorse al momento opportuno come l'antidiva: «Essa rappresentò meglio di altre colleghe l'altro filone del nostro cinema, quello piccolo-borghese, legato a un naturalismo scolorito, sentimentale ma

DI
MORANDO
MORANDINI

più rappresentativo dei sentimenti di allora». L'elenco dei suoi film principali è significativo: *L'ultimo Lord*, *Addio giovinezza!*, *Scampolo*, *Monelle di strada*. Carmen, inoltre – nota il Bianchi con il suo occhio padano – era “magra come un chiodo”. Come Diana Karenne, d'altronde. Mentre il Palmieri scriveva: «Le grandi attrici – le sirene avvinghianti, le femmine maledette – erano grasse. I sospiri di voluttà o di angoscia si levavano da un vasto seno: come palloncini colorati da una morbida piazza. La divorante passione escludeva il digiuno. E i grandi amatori erano magri: magre le gambe nelle strette brache... magro il volto gaudioso e sparpiero...». Distinguere bisogna, insomma. Non soltanto tra la Bertini e la Borelli, tra la “perversa” Menichelli e l’“ingenua” Leda Gys, ma persino tra le sorelle Jacobini, la crepuscolare Maria che fu paragonata a Mary Pickford e la sbarazzina Diomira che al pubblico degli ultimi anni Dieci piacque specialmente in *Demonietto* e in *Addio musetto*. Bisognerebbe saper distinguere anche tra i registi, stabilire una ge-

rarchia dei loro valori e meriti, della loro capacità di affrancarsi dai divi e soprattutto dalle dive che, in varia misura e con diversi capricci, appartenevano tutte al genere “fatti più in là”: quanto contavano Cammerini e Genina, Bonnard e Palermi e Gallone che

poi continuarono con alterna fortuna a lavorare nel sonoro? Guazzoni era meglio di Pastrone? Come misurare il talento di Roberto Roberti, babbo di Sergio Leone?

Qui si arriva al nocciolo della questione: del cinema muto italiano non si è salvato più del venti per cento. Un film su cinque. Sono cifre che probabilmente per la produzione degli anni Venti devono essere abbassate. È vero che, come rivelano le *Giornate di Portofino*, ogni anno si fa qualche scoperta, si ritrovano film che si davano per perduti, mentre soprattutto nell'ultimo ventennio si sono affinate le tecniche di restauro. La storia del cinema muto è ancora tutta da scrivere, e non si finirà mai di riscriverla. Anche quella del divismo italiano.

Note

- 1) Roberto Paoletta, *Storia del cinema muto*, Giannini, Napoli 1956.
- 2) Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979.
- 3) Pietro Bianchi, *La Bertini e le dive del cinema muto*, Utet, Torino 1969.
- 4) Salvador Dalì, *Abregé d'une Histoire critique du cinéma*, Editions des Cahiers Libres, Parigi 1932. «Ricordo quelle donne dal passo vacillante e convulso, le loro mani di naufraghe dell'amore che andavano accarezzando le pareti lungo i corridoi, aggrappandosi alle tende e alle piante, quelle donne la cui scollatura scivolava in continuazione dalle più nude spalle dello schermo, in una notte senza fine, tra scalinate marmoree e cipressi. In quell'epoca critica e turbolenta le magnolie venivano letteralmente prese a morsi, strappate coi denti da queste donne il cui aspetto fragile pretubercolare non escludeva tuttavia forme audacemente modellate da una gioventù precoce e febbricitante. Citato da P. Bianchi (pag. 140-141) e da Brunetta (pag. 81).
- 5) Citato da Giulio Cesare Castello a pag. 35 di *Il divismo – Mitologia del cinema*, Edizioni Radio Italiana, Roma 1957.
- 6) Vittorio Martinelli, *Giovanna Cleopatra a Londra*, in *Immagine*, Note di Storia del Cinema, n. 1 Nuova Serie, Roma 1986.
- 7) *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IX, Le Maschere, Roma 1962.
- 8) Tanti ne hanno messo in fila Aldo Bernardini e i suoi collaboratori nel primo volume (*Il cinema muto 1905-1931*) dell'Archivio del cinema italiano, Anica, Roma 1991.
- 9) Francesco Savio, *Visione privata*, Bulzoni, Roma 1972, nel capitolo “Il salotto della contessa Negrini” pag. 165-193.
- 10) Eugenio Ferdinando Palmieri, *Vecchio cinema italiano*, Neri Pozza, Vicenza 1994, edito la prima volta nel 1940 dall'editore Zanetti di Venezia.
- 11) “Ma l'amor mio non muore” in *Scenario* n. 1, gennaio 1933.
- 12) È un'asserzione cavata dal mio articolo *Le stupende frodi e la carne rossa*, pubblicato sul n. 3 (marzo) del 1963 del mensile *L'Osservatore politico e letterario*. L'articolo si concludeva, con enfasi ancora giovanile, così: «insieme con Edmondo De Amicis, Gabriele D'Annunzio fu, anche nel cinema, il grande corruttore della società italiana».
- 13) In *Cinema italiano in Europa 1907-1929*, a cura di Vittorio Martinelli, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma 1992.
- 14) A pag. 24-25 di *Cinema italiano in Europa 1907-1929*

DI
MORANDO
MORANDINI

POLVERE DI STELLE A CINECITTÀ

DI
CLAUDIO
G. FAVA

La recente morte di Doris Duranti (10 marzo 1995) ha fatto scattare ancora una volta l'inevitabile meccanismo dei "coccodrilli" intrisi di rievocazioni di "un mondo e di un cinema scomparsi", come si scrive abitualmente in situazioni del genere. Ma nel caso della Duranti, in certo modo, era vero. Poiché l'attrice livornese ha rappresentato, anche se lontana dal cinema e dall'Italia da molti anni, uno degli ultimi esemplari di quel piccolo gruppo di dive notturne che ebbe risalto grande negli anni Trenta e sino alla caduta del fascismo, e che incarnò un tipo di ideale femminile minuziosamente articolato (l'avventuriera, l'ingenua, la brillante, la maliarda, la birichina, e via svariando) secondo le esigenze di un cinema che si apprestava, senza sospettarlo, a sostituire per qualche anno i desideri degli appassionati e dei tifosi del cinema americano.

In quanto alla Duranti in particolare (era nata a Livorno nel 1917; per una paradossale combinazione, lei così legata al fascismo e ad uno dei suoi massimi esponenti, proprio un 25 aprile) la sua fu una tipica carriera d'epoca, prima di un dopoguerra tempestoso di avventure sino alla scelta di rifugiarsi a San Domingo. Sin da quando si mise in luce in *Sentinel-le di bronzo* di Romolo Marcellini (1937), film di avventure belliche ambientate fra i "dubat", dove la Duranti interpretava il ruolo di Dahabò, a fianco di Fosco Giachetti (che naturalmente era capitano) e di Giovanni Grasso (che era solo sergente), le toccò una connotazione fra il "selvaggio", il sensuale, il popolare, l'istintivo, che ritroviamo in molti dei numerosi film che essa interpretò in una carriera povera di anni ma ricca di titoli.

Senza voler tracciare qui nei confronti suoi e delle altre attrici del ventennio una filmografia completa (cosa impossibile per ragioni di spazio) mi limiterò a ricordare *Sotto la croce del Sud* (1938) di Guido Brignone (è doppiata da Tina Lattanzi: traggo questa ed altre informazioni dal prezioso *Dizionario del Cinema italiano*, vol. I, di Chiti e

Lancia) ove è un'avventuriera, di nome Mailù, che cerca di portar fuori dal seminato in Africa Orientale, il giovane ingegnere Antonio Centa, *La figlia del Corsaro Verde* (1941) di Enrico Guazzoni, *Cavalleria rusticana* (1939) di Amleto Palmeri, dove è Lola, *Giarabub* (1942) di Goffredo Alessandrini, *La contessa di Castiglione* (1942), di Flavio Calzavara, dove è la protagonista che sacrifica anche un vecchio amore alla causa dell'unità d'Italia,

Carmela (1942) ancora di Calzavara, adattato con sensibilità dalla novella di De Amicis, *Resurrezione* (1943) sempre di Calzavara, il regista che le ha forse dato le occasioni migliori e che qui la fa cimentare con il personaggio creato da Tolstoj, tentazione permanente del cinema (come lo sarà poi della televisione).

Se la Duranti finì di fatto con la guerra, la maggior diva degli anni Trenta fu poi l'unica a superare lo scoglio della guerra e del dopoguerra, rimanendo attiva, vivace e persuasiva sino ai nostri giorni. Intendo qui far cenno, come è ovvio, di Alida Valli che, nata a Pola il 31 maggio del 1921 come baronessa Alida Maria von Altenburger, esordì, con il suo vero nome in *I due sergenti* (1936) del veterano Enrico Guazzoni (c'era nel "cast", già lievemente più nota, un'altra attrice che doveva diventar tipica anch'essa del periodo, e segnarne tragicamente la fine: Luisa Ferida).

Quel che rende eccezionale la carriera della Valli è che l'attrice, ogni qual volta sembrava dovesse scomparire nel volgere dei tempi mutati, delle mode cambiate, dei gusti stravolti, delle contingenze politiche capovolte, ha avuto la capacità di riproporsi con una personalità che resta unica nel nostro cinema. Sicché la diva dei telefoni bianchi (fu anche quello, come altre sue colleghe, anche se i telefoni bianchi furono in realtà meno nume-



rosi, e forse meno importanti di quanto si disse e si scrisse successivamente) seppe poi diventare l'enigmatica amica di Harry Lime ne *Il terzo uomo* e la contessa Serpieri nel viscontiano Risorgimento di *Senso* o la Teresa Langlois de *L'inferno ti farà tornare* o la

Draifa di Bertolucci ne *La strategia del ragno*, mentre la maggior parte delle attrici che erano di moda durante la sua prima giovinezza erano ormai per sempre dimenticate e rimosse. Ma, per tornare al periodo che qui più ci interessa, converrà ricordare che Alida, nel giro di pochi anni, passò da generica sconosciuta a diva consacrata: nell'Italia che s'avviava alla guerra e poi nell'Italia dei primi anni di guerra, fu probabilmente il mito femminile che più intensamente colpì i suoi coetanei, e particolarmente le ragazze: all'inizio del conflitto le ventenni si pettinavano come la ventenne Alida e cercavano di imitare anche quella sua trasognatezza ardita e drammatica, quel piglio fra l'intenso e il distratto dello sguardo, e quell'incedere elegante, altero e pure un poco impacciato che la faceva ancor più fascinosa, per quel tanto di mitteleuropeo che svelava la sua "silhouette".

Del resto all'epoca si giravano molti film, ed in molti film lei figurò (due nel '37, tre nel '38, quattro nel '39, quattro nel '40, uno nel '41, quattro nel '42, due nel '43) grazie ai quali si costruì una fisionomia di attrice e di diva che doveva resistere anche alla tragedia della guerra (non a caso non smise mai di lavorare e, dopo quattro film fra il '44 e il '45, nel 1946 poteva essere la protagonista di *Eugenia Grandet* di Soldati e nel 1947 de *Il caso Paradine* di Hitchcock, agli inizi della sua breve e contrastata spedizione americana).

Per tornare al periodo che ci interessa, si succedono film di grande successo popolare (e qualcuno di grande talento) in un cinema di divismo autarchico, e quindi più fragile ma anche più acceso. Per limitarci a qualche titolo; nel 1939 *Mille lire al mese*, *La casa del peccato*, *Ballo al castello*, *Assenza ingiustificata* tutti di Max Neufeld; nel 1940 *Oltre l'amore* e *La prima donna che passa*, l'uno di Gallone (da *Vanina Vanini*) l'altro ancora di Neufeld; nel 1941 *Piccolo mondo antico* di Soldati, *Ore*

9 lezione di chimica e Luce nelle tenebre di Mattoli; nel 1942 *Noi vivi e Addio, Kira* di Alessandrini, *Stasera niente di nuovo* di Mattoli: sono questi alcuni dei titoli che fanno della Valli un personaggio-base (ora giovanilmente studentesco, ora drammaticamente stra-

niero, ora romanzescamente sventurato) delle fantasticherie d'una Nazione che via via s'accorge di quanto sia terribile la guerra, e che ad essa vuol sfuggire, sognando, ad ogni costo. Una delle massime interpreti di quei sogni. Ma non l'unica. Anzi. S'è detto della Duranti. È ora il momento di ricordare le altre "grandi" dell'epoca. E cioè Clara Calamai, Assia Noris, Maria Denis, Mariella Lotti, Vivi Gioi.

E naturalmente Isa Miranda. Quest'ultima, anzi, (nata a Milano, con il vero nome di Ines Isabella Sampietro, e morta a Roma in povertà, dopo una vita fortunata e fortunosa) fu la prima autentica diva nostrana del sonoro (troppo fugaci e gracili le apparizioni della Dria Paola, della Lia Franca per gettare le basi di una popolarità reale). Esordiente nel 1933, consacrata diva internazionale l'anno dopo da *La signora di tutti* di Max Ophüls, non tardò ad imporsi, lei d'origine popolana, di operosa e quieta sensibilità umana, come una sorta di contraltare indigeno a Marlene Dietrich. Dopo aver partecipato ad alcuni film molto noti (*Come le foglie* di Mario Camerini, *Passaporto rosso* di Guido Brignone, *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone) ed aver lavorato in Francia ed in Germania, venne chiamata addirittura ad Hollywood nel 1937. Cosa relativamente rara per un'attrice europea e rarissima per un'italiana.

Un contratto assai ricco con la Paramount, un grande impegno di sarte, truccatori, costumisti per farne una creatura di sogno, appunto una nuova versione della Dietrich, un primo film – *Zazà* di Cukor ove venne sostituita da Claudette Colbert dopo tre giorni di lavorazione – due film portati a termine – *Hotel Imperial* di Robert Florey e *La signora dei diamanti* di George Fitzmaurice – un progetto di *Lola Montes* prodotto da Douglas Fairbanks jr. e diretto da John

DI
CLAUDIO
G. FAVA

Ford, un ritorno in Italia mentre la guerra si apprestava a divorare il mondo. Questo il bilancio dell'avventura americana della Miranda, che fu tanto clamoroso in sé, quanto rapida nei tempi e deludente nello svolgimento. Tornata in Italia l'attrice ebbe ancora molte occasioni di mettere in luce il suo talento (si pensi, nel 1942 a *Malombra* di Soldati ed a *Zazà* di Castellani. Riuscì a valicare il confine del dopoguerra – esiziale per tante sue colleghe – ottenendo ancora qualche buona possibilità dal cinema – fu a fianco di Jean Gabin ne *Le mura di Malapaga* di René Clement, nel 1949, e nel 1950 figurò ne *La ronde* del suo scopritore Ophüls in Francia – ma ben presto venne trascinata dalla mediocrità dei piccoli ruoli e dal lento abbandono in cui la lasciò il nostro cinema.

Le sue scarnie ma autentiche possibilità di attrice non vennero forse mai compiutamente utilizzate, ma sino all'ultimo, insieme al marito Alfredo Guarini (anche suo regista in più d'una occasione) visse costeggiando quel mondo del cinema che l'aveva conosciuta prima donna assoluta, e sempre, anche nella povertà degli ultimi anni, donna di estrema dignità umana. In quanto a Clara Calamai nata a Prato il 7 settembre 1915 (secondo altre fonti: 1919) fu senza dubbio la maggior rivale della Duranti in parti di donna sensuale, seduttrice, altera (qualche volta malvagia) e godette di una popolarità immensa, quanto, nel ricordo, fugace.

Film come *Ettore Fieramosca* (1939) di Alessandro Blasetti, ove era Fulvia (doppiata da Lia Orlandini), *Boccaccio* di Marcello Albani, *Capitan Fracassa* di Duilio Coletti, *Addio, giovinezza* di Ferdinando M. Poggioli, *Caravaggio, il pittore maledetto* di Goffredo Alessandrini (tutti del 1940), *I mariti* di Camillo Mastrocinque, *Luce nelle tenebre* di Mario Mattoli (c'era anche la Valli),

La cena delle beffe di Alessandro Blasetti (tutti del 1941; nel film di Blasetti c'erano anche, fra le dive d'epoca, Valentina Cortese, Elisa Cegani, Luisa Ferida e sia detto incidentalmente la Calamai vi appariva a seno nudo così come la Duranti, in *Carmela*, avvenimento che ali-

mentò per anni ricordi e raffronti, in un'epoca evidentemente molto più ingenua) gettarono le basi di quella popolarità che doveva consentire alla Calamai di traghettare una parte del vecchio cinema verso il nuovo cinema, interpretando, nel 1943 *Ossessione*

di Luchino Visconti. Altrettanto, e forse ancor più forte, fu in quegli anni fra anteguerra e guerra, la popolarità di Assia Noris che con la sua aria esotica e l'accento slavo (era veramente d'origine russa, nata a Pietroburgo, con altisonante nome baltico, Anastasia Noris von Gerzfeld, il 26 febbraio 1912) rese popolare una figurina, ora popolana ora piccolo borghese ma al bisogno aristocratica giovinetta sensibile e romantica, in una serie di fortunati film di Mario Camerini, come *Giallo*, *Darò un milione*, *Ma non è una cosa seria*, *Il signor Max*, *Batticuore*, *Centomila dollari*, *Una romantica avventura* (dal 1933 al 1942) e ancora in *Un colpo di pistola* (1942) film d'esordio di Renato Castellani. C'era in lei un che di fatturato e di fittizio che non poteva reggere il gioco all'infinito, ma finché durarono la freschezza dei toni e l'acconciata furbizia sentimentale di cui seppe avvolgerla Camerini, restò caro e popolare esempio del costume di un'epoca.

Altra ingenua, ma in qualche modo più furbesca ed al bisogno più popolana e lievemente carnale, fu Maria Denis (nata a Buenos Aires, come Maria Esther Beomonte). Fra i film da essa interpretati ricordiamo *Re di denari* (1936) di Guazzoni con Musco, *Ballerine* (1936) di Machaty, *I due misantropi*, e *Napoli d'altri tempi*, entrambi di Palermi, e *L'ultima nemica* di Barbaro (tutti del 1937), *Il documento* (1939) di Camerini, *L'assedio dell'Alcazar* di Genina e *Addio, giovinezza!* di Poggioli (entrambi del '40), *Le due orfanelle* di Gallone (l'altra orfanella è la Valli) e *La maestrina* di Giorgio Bianchi, entrambi del 1942. Dal canto loro più viva intonazione drammatica ebbe Mariella Lotti (Anna Maria Pianotti) con una serie di film d'alterno valore, ma in genere di buona resa presso il pubblico. Ricordiamo: *Il ponte dei sospiri* di Mario Bonnard, *Il signore della taverna* di Palermi, *I mariti* di Camillo Mastrocinque (c'è anche la Calamai), *Turba-*

DI
CLAUDIO
G. FAVA

mento di Guido Brignone, *Fari nella nebbia* di Gianni Franciolini, *La Gorgona* di Brignone (da Sem Benelli), *Quelli della montagna* di Aldo Vergano, *Silenzio, si gira!* di Carlo Campogalliani, *Nessuno torna indietro* di Alessandro Blasetti (dal romanzo allora notissimo di Alba De Céspedes; le sette ragazze del racconto sono una vera e propria rappresentativa d'epoca: oltre alla Lotti, ecco Elisa Cegani, Valentina Cortese, Maria Denis, Doris Duranti, Maria Mercader e Dina Sassoli). I film citati vanno tutti dal 1939 al 1943 e ribadiscono la durata propriamente circoscritta dell'opera della Lotti attrice.

Così come accade a Vivi Gioi che, nata a Livorno il 2 gennaio 1917, con il vero nome di Vivien Trumpy fu interprete simpatica e vivace, nata per la commedia brillante in cui portava un talento naturale e sciolto di commediante dall'aria nordica, ricordiamo *Bionda sottochiave*, *Rose scarlatte* (esordio, nella regia, di De Sica) ed altri film tipici degli anni di guerra con la loro mescolanza di brillio sentimentale o di propaganda trasversale: *Dopo divorzieremo*, *L'amante segreta*, *Bengasi*, *Corto circuito*, *Harlem*, *La scia cantare il cuore* (i registi: Malasomma, Gallone, Gentilomo, Savarese).

Infine, in modo più sommario, ricordiamo tra le attrici che segnarono quella seconda metà del ventennio (il "fascismo sonoro", se così si può dire): Miriam di San Servolo, altisonante pseudonimo sotto il quale si celava la sorella minore, Maria, di Claretta Petacci. Fu protagonista da subito in film come *Le vie del cuore*, *L'amico delle donne*, *L'invasore*, dove era duchessa o almeno contessa, che furono recensiti con estremo rispetto e che scomparvero alla vista con il 25 luglio.

Cammino non lungo ebbe anche, ma senza nessun riflesso politico, la carriera di Dina Sassoli che pure fu protagonista in film allora di gran risalto come *I promessi sposi* (1941) di Camerini o *La morte civile* (1942) di Poggioli. Tragica fu invece la congiuntura politica che travolse Luisa Ferida (nata a Castel San Pietro, Bologna, il 18 marzo

1914, col vero nome di Luigia Manfrini-Farnè, fucilata a Milano il 30 aprile del 1945 insieme ad Osvaldo Valenti, che è stato un notevole attore d'epoca e che essa aveva seguito nella militanza nelle forze armate della R.S.I.). Attrice di naturale risalto popola-

resco aveva avuto parti di primo piano in molti film della seconda metà degli anni Trenta: *Il conte di Bréhard*, *Un'avventura di Salvatore Rosa*, *La corona di ferro*, *Fari nella nebbia*, *Nozze di sangue*, *Gelosia*, *Tristi amori*. Un'attrice che giunse da noi dalla Spagna ed ebbe per alcuni anni una meritata notorietà, sino a che non lasciò il cinema per diventare compagna e poi la moglie di De Sica, fu Maria Mercader che apparve garbata e sveglia in film come *Il Re si diverte* (Bonnard), *Un garibaldino al convento*, *L'ippocampo*.

Vi sono infine le attrici che esordirono allora, ma che hanno valicato il capo della guerra e del dopoguerra, lavorando poi, spesso con eccellenti risultati, per anni.

Tipica è Anna Magnani che in quel periodo fu arguta e veemente attrice comica e di carattere (*Teresa Venerdì*, *Campo de' Fiori*, *L'ultima carrozzella*) per rivelarsi compiutamente drammatica nel film-spartiacque: *Roma città aperta*. C'è Elsa De Giorgi, che in una decina d'anni, da *T'amerò sempre* (1933) a *La locandiera* (1943) fu attrice giovane di sicura presenza, e che poi preferì allargare la sfera delle sue attività, e divenne anche garbata scrittrice.

Valentina Cortese che ha sempre alternato cinema e teatro (come del resto la Valli, la Miranda, la De Giorgi) e che è "del ventennio" in senso anagrafico, ma la cui carriera non ha conosciuto rottura d'epoca (si pensi alla sua strepitosa apparizione in *Effetto notte*).

O Elisa Cegani, fruttuosamente presente in molti film anni Trenta (alcuni già citati) ma poi operosamente presente anche dopo. O la brillante e istintiva Carla Del Poggio (Maria Luisa Attanasio) che fu, è vero, nel 1940 *Maddalena zero in condotta* ma seppe anche rinnovarsi, in molti film dell'immediato dopoguerra, sotto la guida del marito Alberto Lattuada.

DI
CLAUDIO
G. FAVA

IL DIVISMO DAL DOPOGUERRA AD OGGI

DI
CARLO
COZZI

Il fatto è incontestabile: il "divismo", prima di essere elevato dal cinema hollywoodiano a sistema, lo *star system*, per diventare una vera e propria "fabbrica delle stelle" attraverso una programmata organizzazione industriale e pubblicitaria, nacque, pur se per generazione spontanea e come puro fenomeno di costume, in Italia negli anni d'oro (1913-15) del nostro cinema muto. È proprio in seno al filone del film di passione e lussuria in gran voga in quegli anni, genere che rispecchiava il gusto e l'influenza di D'Annunzio e della sua esaltazione divinizzante della femminilità, che esplode la prima fioritura di un fenomeno destinato a generare una singolare mitologia, tipica di questo secolo ormai in dirittura d'arrivo.

Ed è anche opportuno osservare come, in sintonia con lo spirito della Belle Époque e con la moda dannunziana, a regnare in questo primigenio Olimpo di celluloidi sia una mitologia essenzialmente al femminile. Sovrane di quel cinema per il quale Eugenio Ferdinando Palmieri aveva coniato la maliziosa definizione di "cuori infranti e robusti divani", erano dee che si chiamavano Lyda Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini, Leda Gys, sacerdotesse dell'amore stile liberty dal volto di gesso e gli occhi sbarrati, mitiche figurazioni dell'immaginario collettivo grondanti languoroso sex appeal o perversa sensualità. Si trattò però di un fenomeno disordinato ed effimero, anche se ricco di suggestioni e fascino popolare, come la nascita del mito della donna fatale, bella, crudele e tenebrosa, e come l'eco mondana dei capricci e delle eccentricità delle divine.

Di quello che da noi era stato un fenomeno capriccioso di costume, l'industria di Hollywood fece un sistema, asse portante del meccanismo produttivo e strumento essenziale della conquista dei mercati

mondiali. Lo *star system*, fondato su un pianificato sfruttamento della popolarità degli attori, ha come momento chiave l'accertamento verificato nell'attore candidato della "stoffa di stella". E questa – diceva il magnate della Paramount Adolph Zukor, uno dei padri fondatori della potenza di Hollywood – «è una materia sulla quale il pubblico esercita un reale controllo». E un altro grande di Hollywood, Samuel Goldwyn, aggiungeva: «Fintanto che il pubblico non giudica un'attrice insostituibile, non si

può parlare di *stelle* vere ma di *stelle* effimere...». Ma se l'attore possiede carisma, se qualcosa della sua personalità riesce a "bucare" lo schermo, sarà compito della pubblicità escogitare i mezzi più idonei per imporre il volto della nuova star e, una volta lanciata, mantenerle intorno l'alone del mito, alimentando la leggenda e con essa il fanatismo e l'adorazione del pubblico.

Della "lezione americana" farà tesoro il cinema italiano del dopoguerra, che in una stagione di grande fermento creativo e fervore produttivo i cui capitoli fondamentali sono il neorealismo e la "commedia italiana" e in cui si affermano maiuscole personalità di autori, da Rossellini a De Sica, da Antonioni a Visconti, da Germi a Lattuada, da Fellini a Pasolini, da Comencini a Monicelli, da Bolognini a Leone, il divismo torna ad occupare un ruolo centrale e niente affatto secondario nell'assicurare consenso popolare e successo ad una cinematografia giovane e ricca di slancio creativo che, raccontando storie autoctone dense di autenticità quotidiana in cui tutti possono riconoscersi oppure esplorando con la commedia di costume difetti, pregi e viltà dell'italiano medio, conquista le platee contrastando efficacemente la preponderanza industriale e spettacolare del prodotto hollywoodiano e la sua invadenza commerciale.



Il nostro cinema dispone ormai in quegli anni di ottimi quadri professionali, artistici e produttivi, che si erano tutti fatti le ossa nel periodo che, negli anni Trenta-Quaranta, segna la rinascita del cinema italiano sonoro (costruzione di Cinecittà, fondazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, realizzazione dei teatri di posa Safa-Palatino, Pisorno a Tirrenia, De Paolis).

Occorre sottolineare che, così com'era avvenuto con il cinema muto italiano, il divismo che si afferma e trionfa nel nostro cinema del dopoguerra, praticamente fino ai nostri giorni, si caratterizza soprattutto come un fenomeno al femminile. Nasce così un firmamento di nuove star destinate ad occupare un posto privilegiato nell'immaginario e nei sogni dell'italiano-spettatore.

E la mitizzazione divistica, che trova eco e grancassa moltiplicatrice di popolarità nelle cronache mondano-scanalistiche dei rotocalchi allora in gran voga, trova il suo punto di forza nell'esaltazione della bellezza radiosa e vincente, nel tripudio delle forme, nel talento carismatico di un volto a trasmettere il mistero segreto della femminilità, a dare vita e carne ai tumulti veri dei sentimenti. Per il pubblico provato dalle privazioni e dai lutti di una tragica guerra, la nuova e bellissima "divina" diventa la proiezione di una sete vitalistica di rivalsa, l'incarnazione di un'esplosione di ritrovata gioia di vivere.

Si può perciò affermare, ovviamente generalizzando per necessaria approssimazione, che se esiste una differenza specifica che caratterizza e distingue il divismo di casa nostra da quello hollywoodiano, indirizzato quest'ultimo a "costruire" una bellezza patinata, sofisticata, quasi un'astrazione da collocare sull'altare del mito, la specificità della star all'italiana sta nell'adesione ad un modello di verità al tempo stesso psicologica, etnica e culturale, quasi a rispondere al bisogno dello spettatore di riconoscersi e identificarsi in una realtà concreta e conosciuta. Non stupisce perciò che l'attrice più grande

che abbia dato lustro e prestigio internazionale al nostro cinema in quegli anni, Anna Magnani, uno dei più prodigiosi temperamenti drammatici che mai sia apparso a dominare lo schermo, si collochi in realtà agli antipodi dei canoni della mitizzazione di-

vistica. E questo proprio per quella prepotente capacità di esprimere con immediata schiettezza una verità tanto più universale quanto più legata al mondo popolare ai cui umori si era abbeverato il temperamento d'artista di Nannarella.

Per milioni di spettatori, italiani e non, il ricordo di questa attrice dalla natura scorbutica e mordace rimarrà per sempre legato in modo incancellabile all'immagine di lei nella sequenza più sconvolgente e coinvolgente di *Roma città aperta* di Rossellini, quella della morte della popolana Pina, uccisa da una raffica di mitra sparata da un soldato tedesco: la sua corsa disperata dietro il camion che portava via il suo uomo, la caduta scomposta, la smagliatura nella calza, il bambino che si gettava urlando sul suo corpo.

Era il 1945, con quel film di Rossellini si affermava un modo nuovo di guardare la realtà attraverso l'obiettivo della cinepresa; ma soprattutto nasceva una grande attrice, capace di esprimere con una intensità ed una verità mai visti sullo schermo, gli slanci e i palpiti emotivi di una popolana romana.

Lasciando alla storia del cinema un ritratto vivo, appassionato di donna italiana generosa, coraggiosa, sempre femminile, capace di dolcezza anche nei frangenti peggiori. Gli spettatori di tutto il mondo furono colpiti e affascinati dalla personalità di quell'attrice trentasettenne con un volto dai lineamenti inconsueti, dominati da un naso imperioso; non bella se misurata coi canoni hollywoodiani, ma con negli occhi il fuoco febbrile di una bruciante vivezza in fondo alle occhiaie eternamente pesanti, con quelle ciocche di capelli corvini spioventi e arruffati. Corrado Alvaro ha lasciato un ritratto fedele della Magnani, mettendo particolarmente a fuoco «quella sua riottosità popolare, quella indomabilità, che è il suo carattere, quelle risorse che ella

DI
CARLO
COZZI

mette nelle sue interpretazioni che appartengono al mondo spontaneo della donna italiana quando non vuol somigliare al modulo comune della donna», per concludere affermando che «Anna Magnani può condurci dove vuole, dallo schermo, tanto la memoria e la fantasia dello spettatore si affidano a ciò che ella va rintracciando e riproducendo della realtà, con una felicità di osservazione e una forza di rappresentazione, con una verità e una poesia della vita che fanno di una tale attrice un fenomeno unico».

Fenomeno unico, certamente, quello impersonato dalla Magnani; ma l'autentica rivelazione di una femminilità esplosiva in grado di laureare immediatamente una "vamp" fu, nel 1948, l'apparizione radiosa di Silvana Mangano nella parte della florida mondina di *Riso amaro* di De Santis: con il sex appeal solare di un fisico eccezionalmente vistoso, i fianchi opulenti, le cosce robuste e provocanti nella guaina nera delle mezze calze immerse nell'acqua della risaia.

Quell'immagine emblematica di fascino campagnolo inaugurava in realtà l'epoca d'oro di un divismo "all'italiana" fondato sulle "misure" extra delle cosiddette "maggiorate".

Ma non furono pochi i registi, i produttori ed i critici che intuirono come quella prorompente fisicità che "bucava" lo schermo e che aveva conquistato fulmineamente il pubblico europeo ed americano non fosse soltanto un fenomeno di "costruzione" commerciale, ma celasse un carisma *in nuce* e un temperamento niente affatto corrivo.

Man mano che il cinema italiano viene allontanandosi dagli stilemi neorealistici, viene così fuori l'originale talento di un'attrice di spessore che affina le sue risorse in storie di più complesso ordito narrativo sotto la direzione di registi prestigiosi.

La ragazzona fiorentina di *Riso amaro* diventa una donna esile e sofisticata, dalla bocca sottile piegata da una smorfia di delusione e di stanchezza. Sono personaggi, quelli da lei interpretati in quegli anni, di

creature femminili che recano impresse le piaghe di passate tempeste, capaci però di misurate, segrete impennate di ribellione e di dignità ferita. Dopo il fortunatissimo *Anna* (1952), dove fu una suora dai burrascosi trascorsi, la Mangano offrì la sua prova

maggiorata in *L'oro di Napoli*. Sotto la guida di Vittorio De Sica, la Mangano diede vita con spontaneità e smalto al personaggio lacerato della prostituta napoletana che andava sposa ad un giovane ricco il quale, per espiare e tener fede ad un voto perverso, portava all'altare proprio una donna considerata indegna del talamo nuziale. Seguirono poi *Ulisse* (1954), *La tempesta* (1958), *Edipo re* (1967), film in cui la Mangano perfeziona l'immagine di algida e altera bellezza travasata in personaggi dall'eterea e misteriosa consistenza.

Un diapason di sofisticata raffinatezza che toccherà il culmine in tre dei più affascinanti film di Visconti, *Morte a Venezia*, *Ludwig* e *Gruppo di famiglia in un interno*.

E l'ultimo messaggio a testimonianza della sua Arte, la Mangano lo ha lasciato con una rarefatta interpretazione in quello struggente e folle film che è *Oci Ciornie*, del russo Mikhalkov.

Nella storia della mitologia cinematografica quello delle "maggiorate" rappresenta un capitolo rilevante e, a suo modo, esaltante.

Nel lessico giornalistico il termine entrò quando già il fenomeno era da tempo dilagante e vincente. Fu coniato nell'ultimo episodio di un fortunato film del 1951, *Altri tempi*, con una fatidica battuta messa in bocca a De Sica, avvocaticchio napoletano che in Corte d'assise definiva "maggiorata fisica" la sua cliente: l'angelica assassina Gina Lollobrigida, novella Frine, la florida beltà campagnola che squadrava il seno rigoglioso davanti ai giudici.

Era nata così, con quella espressione, che esaltava esclusivamente i suoi curvilinei attributi fisici, la "Gina nazionale", l'attrice – come la definì la stampa americana – "dal busto leggendario". Per questa

DI
CARLO
COZZI

bellezza agreste scesa a Roma da Subiaco con l'intenzione di dedicarsi alla pittura e al canto, ma presto attratta dal cinema, i primi anni di carriera non furono molto prodighi di soddisfazioni. Lei però aveva un carattere d'acciaio e una voglia tenace di sfondare.

«Dato che avevo ottenuto i primi successi – ricordava la Lollo in un suo libro autobiografico – in virtù delle mie doti fisiche, ormai tutti mi offrivano parti nelle quali dovevo aprir bocca il meno possibile ed esibirmi al massimo. Naturalmente i critici seguivano questa corrente e non prendevano mai in considerazione le mie attitudini artistiche. Uno di essi mi definì *il più bel torso d'Italia*: un altro lanciò questa battuta: *ha troppo seno e troppo poco seno*».

Lei però era caparbia, e preferì rifiutare parti anche importanti piuttosto che rinunciare a quel suo cognome curioso, considerato allora inadatto alla dignità di una star.

Ma la svolta decisiva nella sua carriera doveva arrivare negli anni 1951-52, con due film di coproduzione franco-italiana, *Fanfan la Tulip* e *Le belle della notte*, che promossero la Lollobrigida al giro di produzione internazionale di qualità, esaltando con eleganza lo splendore di quelle tonde meraviglie che i francesi vollero da allora denominare per antonomasia *les lollos*. E con *Altri tempi*, come abbiamo già visto, venne la consacrazione a “maggiorata fisica”.

Colei che era ormai divenuta, *tout court*, “la Lollo” poteva ormai cimentarsi anche in ruoli d'impegno psicologico e drammatico: *La provinciale*, *Il tesoro dell'Africa* (dove recitò accanto a divi come Humphrey Bogart e Jennifer Jones), *La romana*, mettendo in luce un impegno e uno sforzo rigorosi. Ma il vero, il grande successo giunse per lei nel 1953 con *Pane, amore e fantasia*, nei panni cenciosi della selvatica “Bersagliera”, una figurina di ragazza campagnola dalle forme procaci e dal cuore d'oro, che le consentì di mettere in luce una mordace e pittoresca vena di commediante. La sua popo-

larità avrebbe da allora varcato gli oceani, e sarebbero venute le interpretazioni in colossi di gusto hollywoodiano, come *La donna più bella del mondo*, *Trapezio*, *Venere imperiale*. Uno dei grandi del cinema di tutti i tempi, René Clair, così aveva definito la Lol-

lo: «La cosa più calda d'Europa».

La parte della Bersagliera nel terzo film della serie (*Pane, amore e...*) che era stata rifiutata dalla Lollobrigida, fu accettata nel 1955 da una star emergente, Sophia Loren, alta e dotata di una bellezza statuarica ma plebeamente aggressiva, dotata di forme solarmente prorompenti, con quel volto inconsueto dominato dai meravigliosamente grandi e dolcissimi occhi di cerbiatta, ma che sapevano essere sfrontati e provocanti.

Sofia Scicolone era entrata nel mondo del cinema, sospinta dall'incoraggiamento della madre. Dopo l'arrivo a Roma da Pozzuoli, era cominciata la trafila dei concorsi di bellezza e il lavoro di diva dei teletteromanzi. E dopo il tirocinio di comparsa e generica a Cinecittà, erano arrivate finalmente le prime parti di un certo rilievo e l'incontro con il produttore Carlo Ponti.

In verità, all'epoca della scrittura per *Pane, amore e...* il personaggio Loren era già esploso imperiosamente un anno prima, quando De Sica l'aveva chiamata a interpretare la parte di donna Sofia, “la Pizzaiola” ne *L'oro di Napoli*. C'era tutta la carica vulcanica del suo temperamento napoletano nel trionfale camminare ancheggiante della Pizzaiola nei vicoli di Napoli, nella sfrontata consapevolezza dello sguardo invitante, nella regale esibizione del seno glorioso ammiccante dietro l'esiguità della cammicetta.

«Lavorare con De Sica – ricorda oggi la Loren – è stata per me un'esperienza fondamentale... La mia timidezza si scioglieva davanti a lui; da lui imparai che nella recitazione di un attore non c'è nulla che non sia importante, che tutto va controllato, che non si può muovere neppure un dito senza ne-

DI
CARLO
COZZI

cessità. Era veramente cominciato il mio nuovo destino...». Ed è proprio con uno dei capolavori di De Sica, *La ciociara* (1961), che le farà guadagnare l'Oscar, che la Loren toccherà l'apice della sua carriera, offrendo la testimonianza di un temperamento drammatico da attrice di gran classe. Rimarrà nella storia delle grandi interpretazioni cinematografiche l'espressione di sconvolto, cocente e risentito dolore di Cesira, la vedova sfollata che aveva cercato rifugio alla guerra tra i monti della Ciociaria, e che assisteva impotente alla scena insostenibile dello stupro della figlia compiuto da un gruppo di marocchini.

Verranno poi le interpretazioni sorridentemente gustose in commedie di successo, come *Ieri, oggi e domani* con Marcello Mastroianni e con quell'impareggiabile e ironica scena dello spogliarello che è diventata una sequenza *cult* e che l'attrice ha replicato, con una spiritosa "citazione", nel recentissimo *Prêt-à-porter* di Robert Altman.

Verranno poi i kolossal hollywoodiani e internazionali, come *La caduta dell'Impero Romano* (1963), *Operazione Crossbow* (1965), *Arabesque* (1966), *Lady L* (1967), la deludente *Contessa di Hong Kong* di Charlie Chaplin, *L'uomo della Mancia* (1973). Ma è a partire dalla *Ciociara* che la Loren comincia a costruire, calandovi tutta la forza del suo talento ribollente, il personaggio solido e vitale della grande Madre mediterranea.

Quel personaggio che l'attrice seppe mettere a fuoco, con una delle prove più mature della sua carriera, nella figura eduardiana della Filumena Marturano nel film che si intitolò *Matrimonio all'italiana*, dove la Loren seppe tradurre in solida cifra stilistica tutte le sfumature del carattere di una madre che si batte con dolorante ostinazione, come bestia ferita, per l'amore dei figli a cui garantire il tempio di valori insostituibili rappresentato dalla famiglia. Quella stessa figura quasi sacrale di Grande Madre che risalta a tutto tondo nella sua interpretazione del personaggio, anch'esso eduardiano,

di Rosa Priore, la protagonista di *Sabato, domenica, lunedì* (1990), nel disegno vigoroso e risentito di una madre e moglie mediterranea che soffre ferite inconsapevoli da parte del suo uomo in una storia di un tradimento presunto e mai avvenuto, in una storia sul-

la fragilità degli affetti familiari che si mettono alla prova, si esaltano e si deteriorano nella liturgia di riti domestici vissuti all'ombra del Vesuvio.

Una prova in cui Sophia Loren, offrendo la testimonianza di una sofferta maturazione interiore, ha saputo illuminare tutte le sfumature sottili dell'essere donna e madre, insieme con la fierezza risentita della pretesa imperiosa di veder riconosciuto il valore prezioso dei propri sentimenti.

«Quando incontrai per la prima volta Sophia, – scrisse di lei dieci anni fa Anthony Burgess in un articolo-omaggio per i 50 anni dell'attrice – ebbi l'impulso di prostrarmi ai suoi piedi, ma la sua umanità me l'impedì.

La Loren non è una dea, ma una donna elevata a potenza. Esige ammirazione più che venerazione. Ma l'ammirazione non sembra mai sufficiente. Diciamo amore, allora? Un amore di tipo speciale, forse, pubblico e universale, piuttosto che personale e intimo. Questo tipo di amore Sophia lo gode in ampia misura, ed è un amore concesso in primo luogo all'immagine che compare sullo schermo cinematografico».

«Nei suoi film, – continuava Burgess – conturba gli uomini, facendo mugolare Mastroianni mentre fa il più seducente spogliarello di tutti i tempi ed espone quello che è, dannazione, un adorabile corpo. Non c'è nulla di sbagliato nell'essere attraenti e nulla di sporco nella sessualità. La Sophia giovane, ma anche la meno giovane, ha risvegliato sullo schermo più di un appetito maschile *addormentato*. Benché l'eroina in lei sia più grande della pura e semplice dea del sesso, questa capacità di eccitare fa parte del suo ruolo universale...».

DI
CARLO
COZZA

HOLLYWOOD SUL TEVERE E DINTORNI

Incredibile come l'obiettivo fotografico di una donna, inquadrando, di altre donne-attrici o solo dive, i corpi bellissimi, esagerati, magari nudi, sfacciatamente e allegramente opulenti, sia riuscito miracolosamente a privilegiare gli occhi, lo sguardo: le protagoniste inglesi, americane, francesi di quella che è stata definita la "swinging Rome" (e cioè la Roma cinematografica internazionale, "scandalosa" e gaudente, degli anni Sessanta), nei ritratti che ne ha scattato, all'epoca, Chiara Samugheo, quasi quasi negano l'esuberanza festosa dei loro décolletés ancora genuini e senza silicone. E la negano con sguardi azzurri o neri, tutti però ugualmente carichi di una misteriosa malinconia, o almeno consapevolezza.

Anita Ekberg, Ursula Andress, Brigitte Bardot, Elizabeth Taylor, Jayne Mansfield, Kim Novak, Candice Bergen, ma anche Marisa Mell, Joan Collins (l'unica che, dalle foto, risulta uguale a se stessa: finta e plastificata nel corpo e nell'anima, trent'anni fa, come oggi), e poi Florinda Bolkan, Senta Berger, non parliamo di Glenda Jackson, Ingrid Thulin e Jeanne Moreau: tutte sembrano muoversi dalle parti di un film triste e bellissimo, di, e su quegli anni, *La dolce vita* di Federico Fellini, piuttosto che dalle parti delle cronache, anche fotografiche, dei giornali dell'epoca, e superficiali e pettegole del libro, che, di quegli anni, vuol essere il racconto più fedele ed esauriente, ed è il famoso *Hollywood sul Tevere* di Hank Kaufman e Gene Lerner.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, Roma diventò una vera e propria rivale di Hollywood: in coincidenza con il miracolo economico italiano, gli stabilimenti cinematografici di Cinecittà, eretti a perenne monumento del fascismo, divennero il "nuovo Palatino". «Roma tutta intera si trasformò in un gigantesco set cinematografico da mozzare il respiro, e accolse un numero infinito di divinità dello schermo, provenienti dai più vari domini, con segui-

to di domestici e sicofanti, che volevano creare un loro nuovo Mercurio: il paparazzo... Al pari dell'impero romano, Hollywood sul Tevere stese i suoi tentacoli in lungo e in largo... E Roma parve risplendere di fasti e di gloria, incantata dal gioco di diffusori che cancellavano secoli di rughe e millenni di tenebre e menefreghismo»: è così che si apre, con retorica e "grandeur" degne del tempo, il citato libro di Kaufman e Lerner.

Erano gli anni dei baci proibiti e perennemente ubriachi, a Cinecittà, di Richard Burton ed Elizabeth Taylor, protagonisti di vicende più o meno

boccacesche nelle pause di lavorazione del loro improbabile e fastoso *Cleopatra*. Anita Ekberg, al club Rugantino, ballava scalza, facendo ondeggiare il suo seno da "bevete più latte, il latte fa bene" dentro un abito a sirena, nero: erano le prove generali di quella che poi sarebbe stata la scena, immortale, della *Dolce Vita*.

Roma faceva da sfondo a matrimoni più cinematografici del cinema stesso: chilometri di tulle, merletti, gardenie e migliaia di obiettivi fotografici per Linda Christian e Tyrone Power, Anita Ekberg e Anthony Steel, di Dawn Addams e il principe Massimo, Elsa Martinelli e il conte Franco Mancinelli Scotti. Per non parlare del matrimonio di Margaret Truman, figlia dell'ex Presidente degli Stati Uniti Harry, con il suo Daniel: il matrimonio è del '56, nel Missouri, ma tutto era cominciato otto mesi prima, quando Margaret, a Roma, aveva lanciato in maniera assolutamente spettacolare, anche lei, i suoi "tre soldi nella fontana". La fontana era quella di Trevi: Margaret Truman era arrivata a Roma con ambizioni artistiche, proprio al culmine del successo internazionale del celebre film con Rossano Brazzi che costituì all'epoca il migliore dépliant turistico di Roma e dell'Italia in America.

Ripartita per il suo grande Paese, Margaret aveva conosciuto quello che doveva diventare suo marito: americano come lei. Ma, dalla "swinging Ro-



me" aveva riportato in patria – oltre che il ricordo di una serie di ricevimenti in suo onore, la conoscenza di personaggi come Vittorio De Sica e King Vidor che in quei tempi girava a Cinecittà *Guerra e Pace*, Protagonista Audrey Hepburn – anche il piacere dell'eligenza made in Italy: all'epoca significava un guardaroba dalle Sorelle Fontana. Jeanne Moreau, poco più che debuttante – regina di quell'esplosione di intelligenza trasgressiva che fu il cinema francese della Nouvelle Vague –, a Roma negli anni Sessanta offriva all'obiettivo di una coetanea Chiara Samugheo, la sua sensualità ancora un po' infantile: le foto ci rimandano il suo viso poco più che ventenne in cui resistevano certe rotondità di bambina ai grandi occhi scuri, pieni di sogni e di allusioni, mancava ancora la cornice delle occhiaie profonde che poi sarebbe diventate il "marchio di fabbrica" dell'attrice.

Candice Bergen, non ancora signora Malle, mostrava, a Roma, agli italiani, il meglio della gioventù americana, come l'avevamo immaginata leggendo Mary McCarthy: una perfetta ragazza del Vassar College, con i lunghi capelli biondi lavati in casa, e i lineamenti intensi di chi coltiva pensieri, oltreché ambizioni.

Brigitte Bardot era Brigitte Bardot: all'epoca, gli uomini, come Roger Vadim, le piacevano più degli animali; aveva un musino da pechinese su un corpo da *Et Dieu créa la femme*; Mario Monicelli, al quale furono inviati alcuni suoi provini fotografici, la scartò dicendo: «È inadatta al cinema, consigliatelo un altro mestiere».

Di B.B. Chiara Samugheo offre alla memoria collettiva quello che allora era il "vezzo" del suo piccolo, famosissimo broncio, che era anche strumentale a gonfiare le labbra in quell'esagerazione allusiva che oggi è frutto delle iniezioni di collagene, all'epoca ancora sconosciute. Ma in quel broncio, vedendolo a posteriori, c'è qualcosa di più: c'è un presentimento del dolore del vivere di Brigitte, che è diventato la nota dominante del suo presente, furibondo e fanatico. Un dolore che oggi le ha trasformato il viso e il corpo, raccontando, con la precoce devastazione esteriore, quella che è una devastazione più grave e

profonda: e prese corpo sin da allora, poco prima, o poco dopo queste foto di Samugheo, quando l'attrice fu chiamata da Clouzot per un film, *La vérité* che per lei rappresentò più di una seduta di psicoanalisi selvaggia, e provocò il suo primo tentativo di suicidio,

al quale poi ne sono seguiti troppi altri.

La Senta Berger dalla nudità sontuosa coperta da capelli lunghissimi, veri e finti, appartiene a un'epoca successiva: più giovane, sia pure di poco, delle altre sue colleghe "straniere a Roma", è arrivata nel cinema italiano quando questo già aveva cessato di essere "Hollywood sul Tevere" e annaspava dietro al pubblico, tra barzellette e donnine, con film del tipo *Quando le donne avevano la coda*.

Colta, sensibile, intelligente, bei pensieri e buone letture, l'attrice austriaca non è riuscita a ingannare i produttori e i registi italiani, resi più diffidenti dalla crisi nei confronti di questo di tipo di caratteristiche che ai loro occhi non hanno mai costituito "qualità" per un'attrice: anche nuda, il bel corpo da modella ideale di Tiziano Vecellio, sprigionava comunque troppa intelligenza. E la Berger, nel nostro cinema, è stata una meteora: un bel ricordo per chi ha avuto modo di apprezzare la sua conversazione, oltreché la sua bellezza.

Appartengono invece ai dieci o vent'anni precedenti Senta Berger, le immagini di attrici che "hanno ballato una sola estate" del nostro cinema e della nostra vita: Marisa Mell, Margaret Lee, Jeanne Mansfield. Vite, o solo carriere, bruscamente spezzate, indirettamente ci parlano anche dell'inevitabile risvolto oscuro di anni che la nostalgia e la lontananza ci restituiscono bugiardamente, solo ricchi, fortunati e felici: gli anni in cui un'altra bellissima che veniva da lontano, Belinda Lee, brava protagonista di film come *I magliari* di Rosi e *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini, tentava il suicidio insieme a Filippo Orsini. Non riuscì, ma Belinda morì ugualmente poco dopo e in maniera tragica nel 1961. Erano gli anni del burrascoso matrimonio di Vittorio Gassman con Shelley Winters: altra straniera a Roma. Walter Chiari si innamorava, ricambiato, della più bella di tutte: Ava Gardner.

Anita Ekberg era "Anitona" per i paparazzi e "Anitina" per Federico Fellini

DI
ANNA
MARIA
MORI

(che chiamava tutte con i diminutivi: e anche Anouk Aimée così bella e “spinosissima” di carattere, diventava inoffensivamente “Annu-china”: «...era bellissima, vestita sobriamente tutta di nero. Sedeva a tavola con quella compostezza da educanda che ogni tanto fa capolino in lei, parlando poco, e, cosa insolita, poco di se stessa...» (è sempre in *Hollywood sul Tevere* di Kaufman e Lerner).

Ingrid Thulin, che ancora non si era scoperta la vocazione campagnola che l'ha poi portata a stabilirsi definitivamente vicino Roma in una casa contadina dove si fa da sola anche il pane con mani ormai da contadina più che da attrice, all'epoca era solo il volto inquieto e siderale di un cinema che ci raccontava a noi stessi più di qualsiasi altro: ed era quello di Ingmar Bergman.

Glenda Jackson non aveva ancora deciso tra il coraggio, scomodo, dell'intelligenza e l'ipotesi di una seduzione uguale a quella di tutte le altre, fatta di labbra rosse e sguardi assassini.

Giovani, belle, ancora tutte piene di un futuro che poi si realizzerà solo per poche, mostrano all'obiettivo della grande fotografa il trionfo dei corpi, e l'incertezza del cuore pieno di paura, delle bambine che erano state fino al giorno prima, in Francia,

Inghilterra, Svezia, o Stati Uniti d'America: vale per tutte l'immagine di Ursula Andress, regina indiscussa del fenomeno 007 appena scoppiato, che ripropone in foto il corpo, che all'epoca, quasi nudo, emergente dalle acque di un qualche paradiso esotico abitato

dall'irresistibile Sean Connery, lasciò senza fiato le platee di tutto il mondo. Lo mostra, quel corpo, la Andress, ma nega in qualche modo la forza oppressiva dell'immagine, caricandola così di una seduzione in più alla *Baby Doll*: con un gesto da bambina avvicina un dito alla bocca.

Specchio delle mie brame, chi è, chi era, all'epoca la più bella del reame? Sfogli queste foto perfette: guardi, ammiri. Ma, improvviso e inquietante, queste immagini che è stata una donna a pensare e volere, ti rimandano qualcosa in più: un pensiero. Un pensiero sulla bellezza, appunto: che non è solo, o non è per niente, unicamente un regalo, una gratificazione, per chi la indossa, e per chi la guarda. È in qualche modo “doppia”: schizofrenica. A una donna che fotografa, le donne fotografate raccontano, con la sincerità e la libertà che non si sarebbero concesse, forse, di fronte a un obiettivo maschile: “c'era una volta la bellezza... Corpi trionfanti. E occhi malinconici...».



DI
ANNA
MARIA
MORI

LE DIVE DEL MUTO

ARCHIVIO
FOTOGRAFICO CENTRO
SPERIMENTALE
DI CINEMATOGRAFIA















CARMEN BANTI

40

100 DIVE
100 Anni di Cinema















LE DIVE DI CINECITTÀ

ARCHIVIO
FOTOGRAFICO CENTRO
SPERIMENTALE
DI CINEMATOGRAFIA



ALIDA VALLI

50

100 DIVE
100 Years of























TO DIVE







100 DIVE

Le foto
del cinema

CHIARA
SAMUGHEO



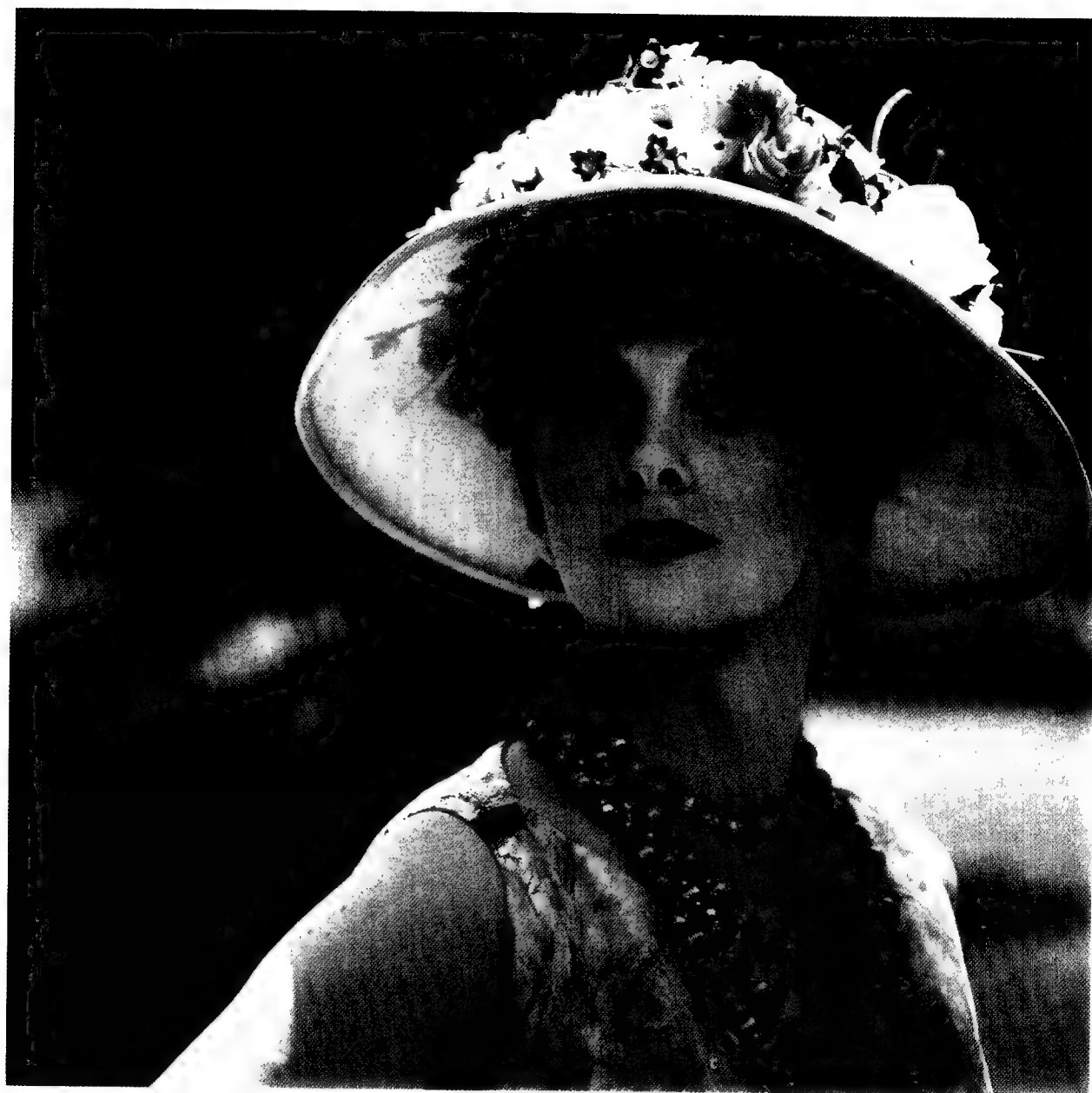




























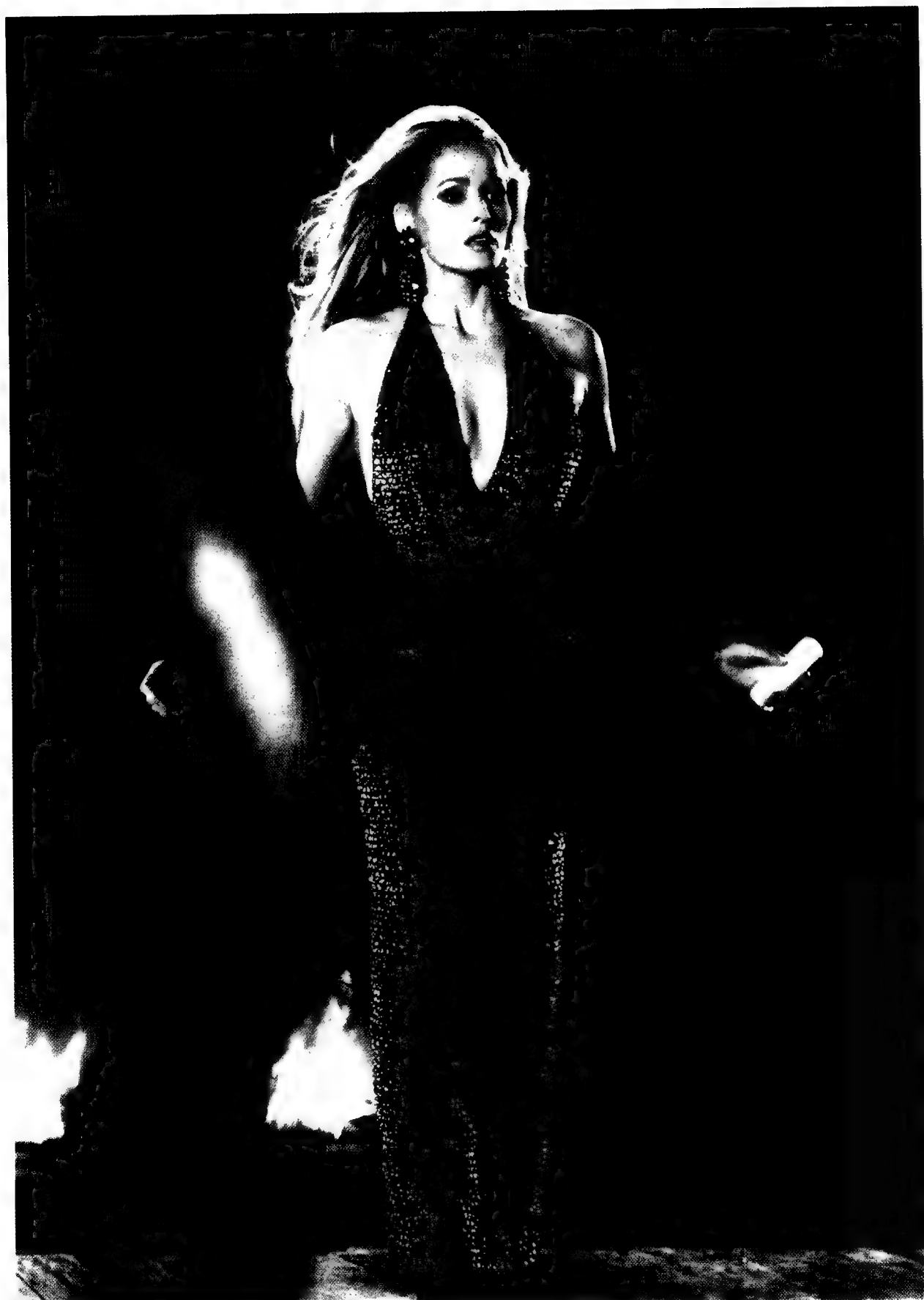


100 DIVE

ROSANNA SCIAVINO
81













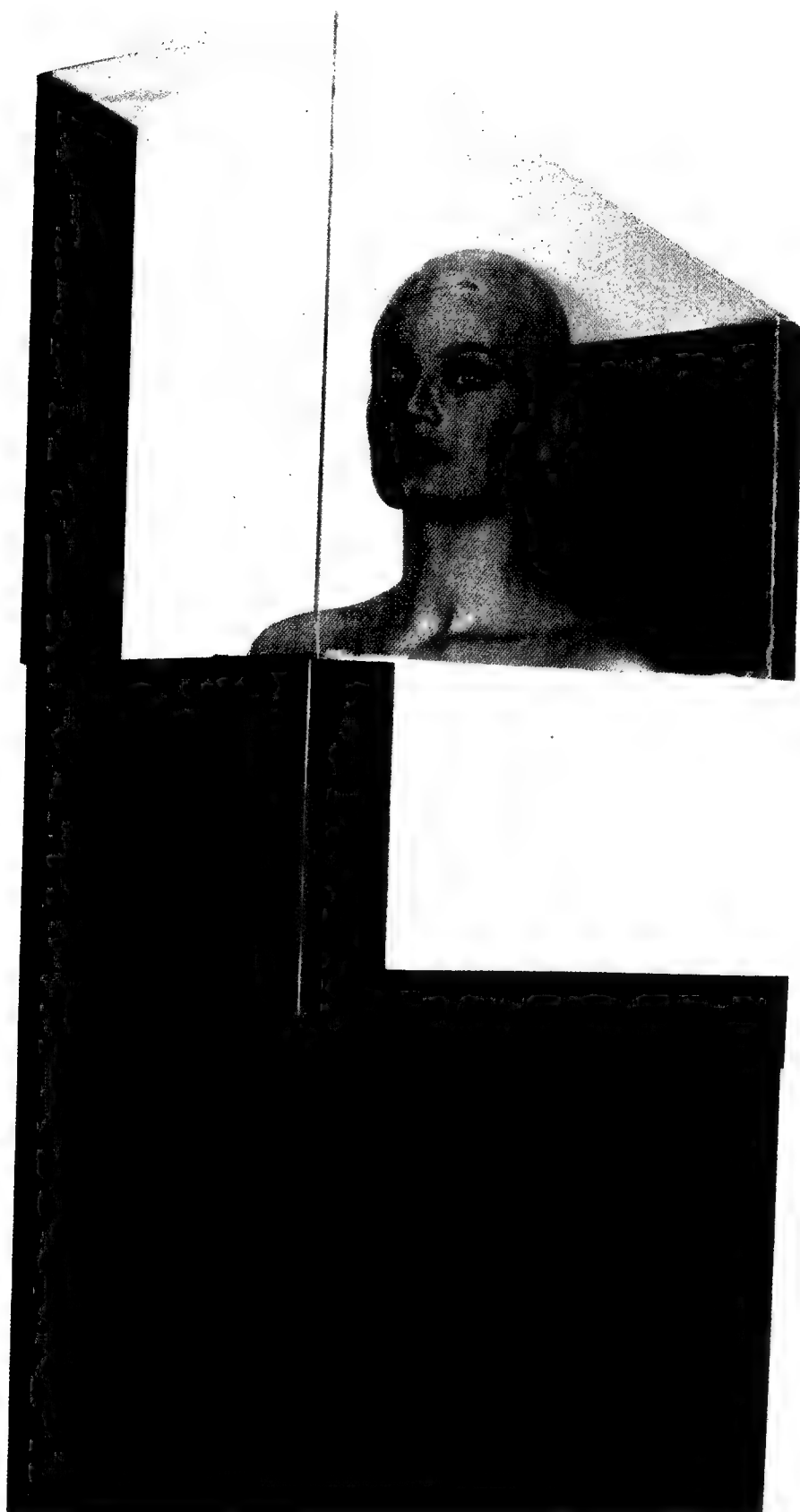


BRIGITTE BARDOT
88















100 DIVE

ELIZABETH TAYLOR
95



100 DIVE

Ritratto
Racconto
Fotografia

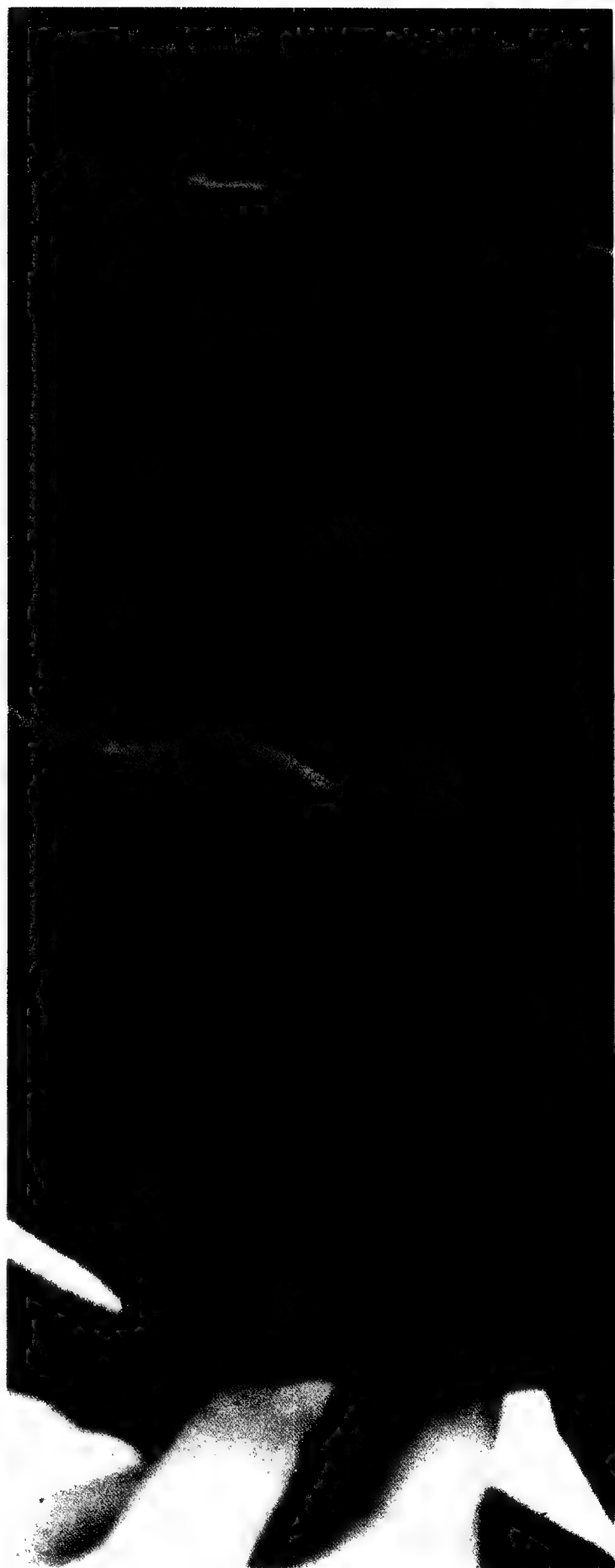
CHIARA
SAMUGHEO



















GIULIETTA MASINA

106

100 DIVE
100 Anni di Cinema









































SYLVA KOSCIŃA

126

100 DIVE

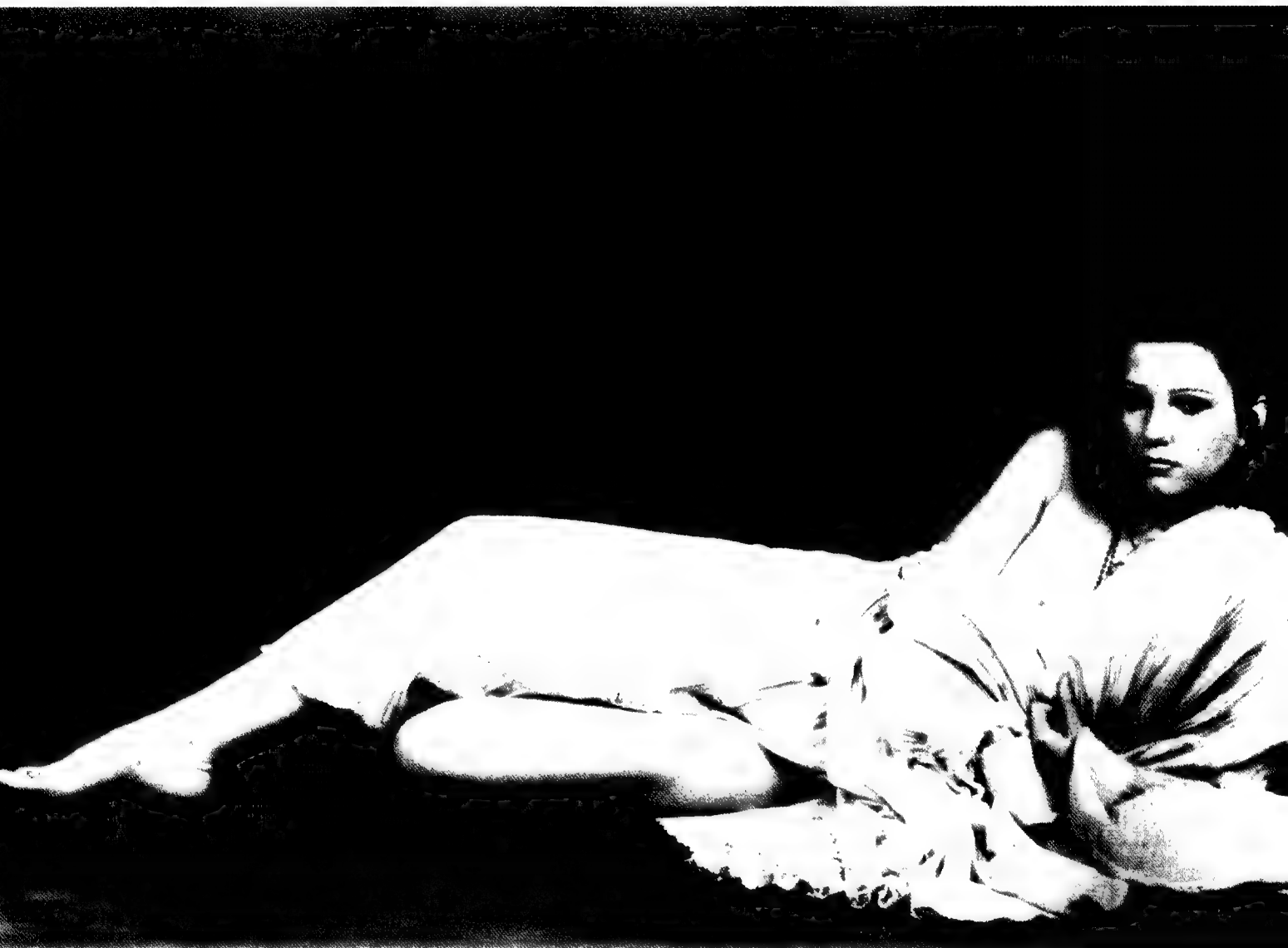






















100 DIVE

LEA MASSARI

137







GINA LOLLOBRIGIDA



















DANIELA BIANCHI

148

100 DIVE
100 Anni di Cinema









DURAN GRAY

152

















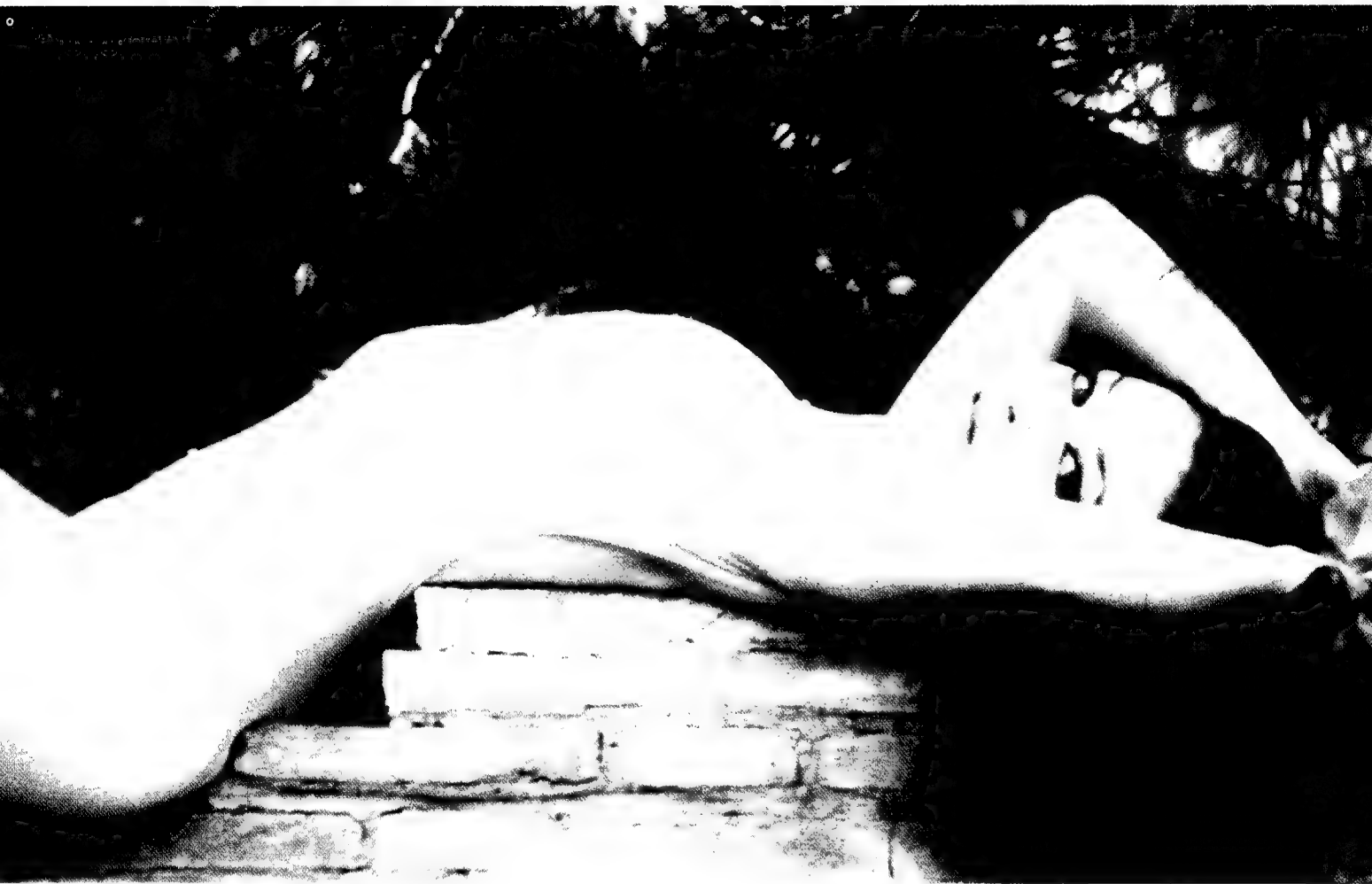


















































100 DIVE



GIULIANA DE SIO

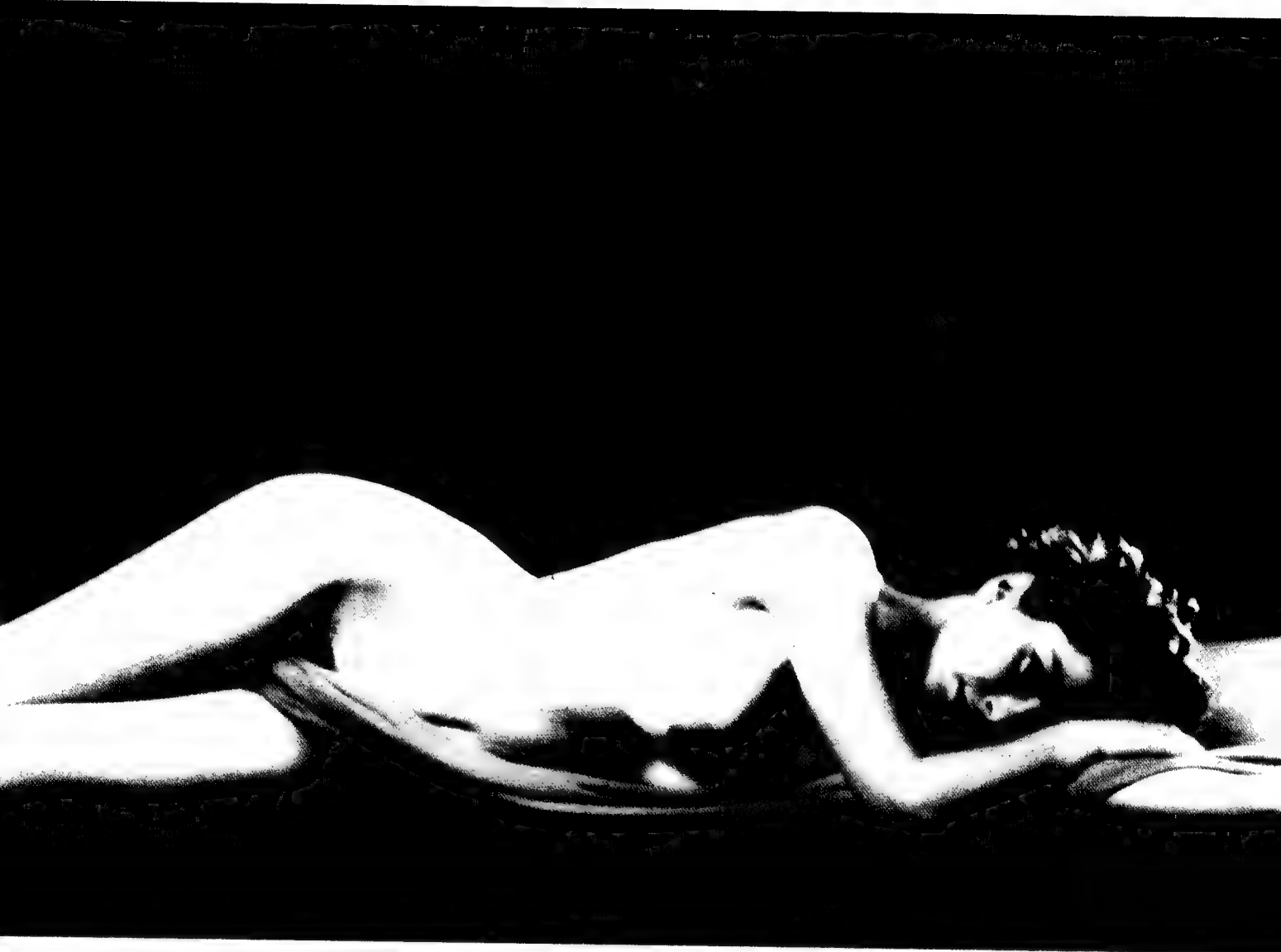
185

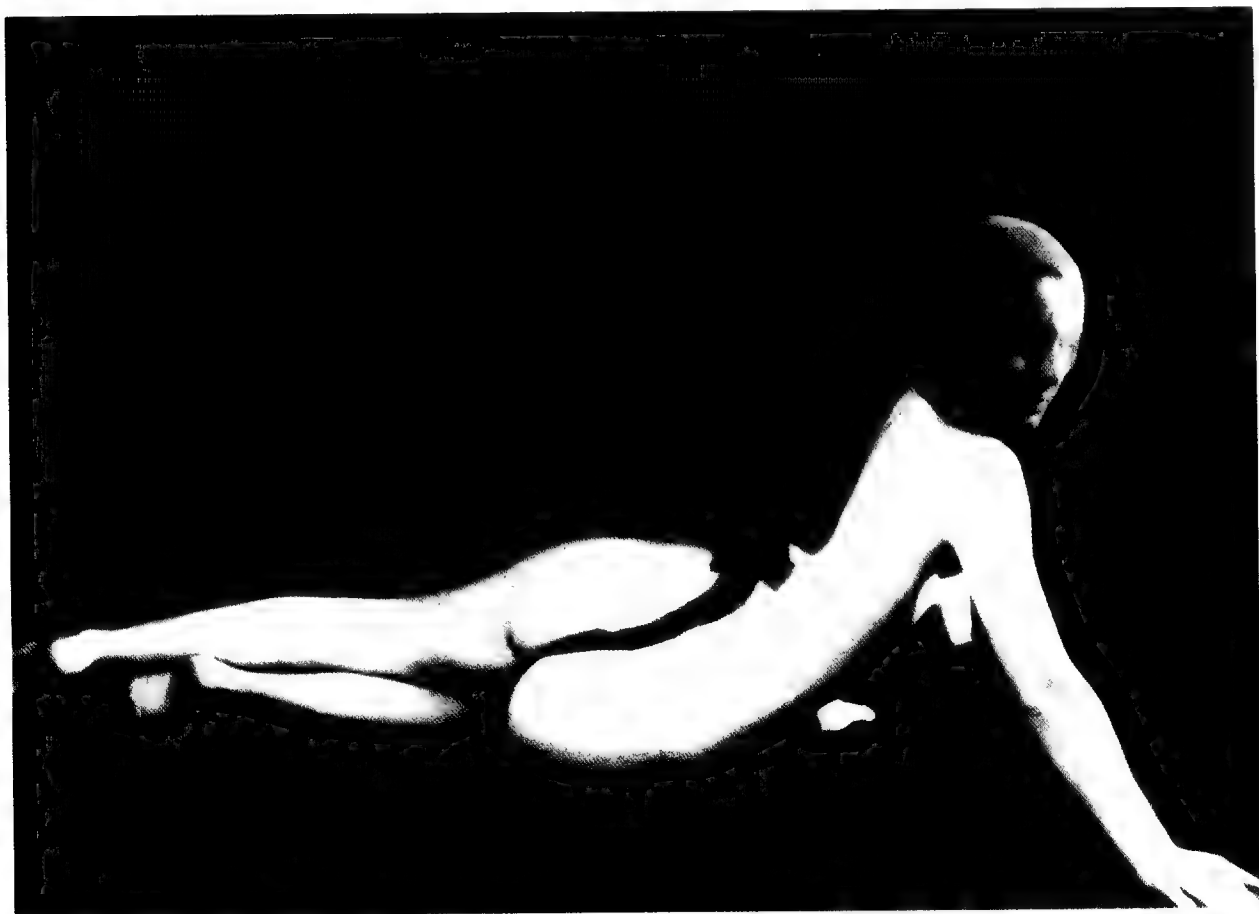








































100 DIVE
Dicianni di Cinema

JEANNE MOREAU

205



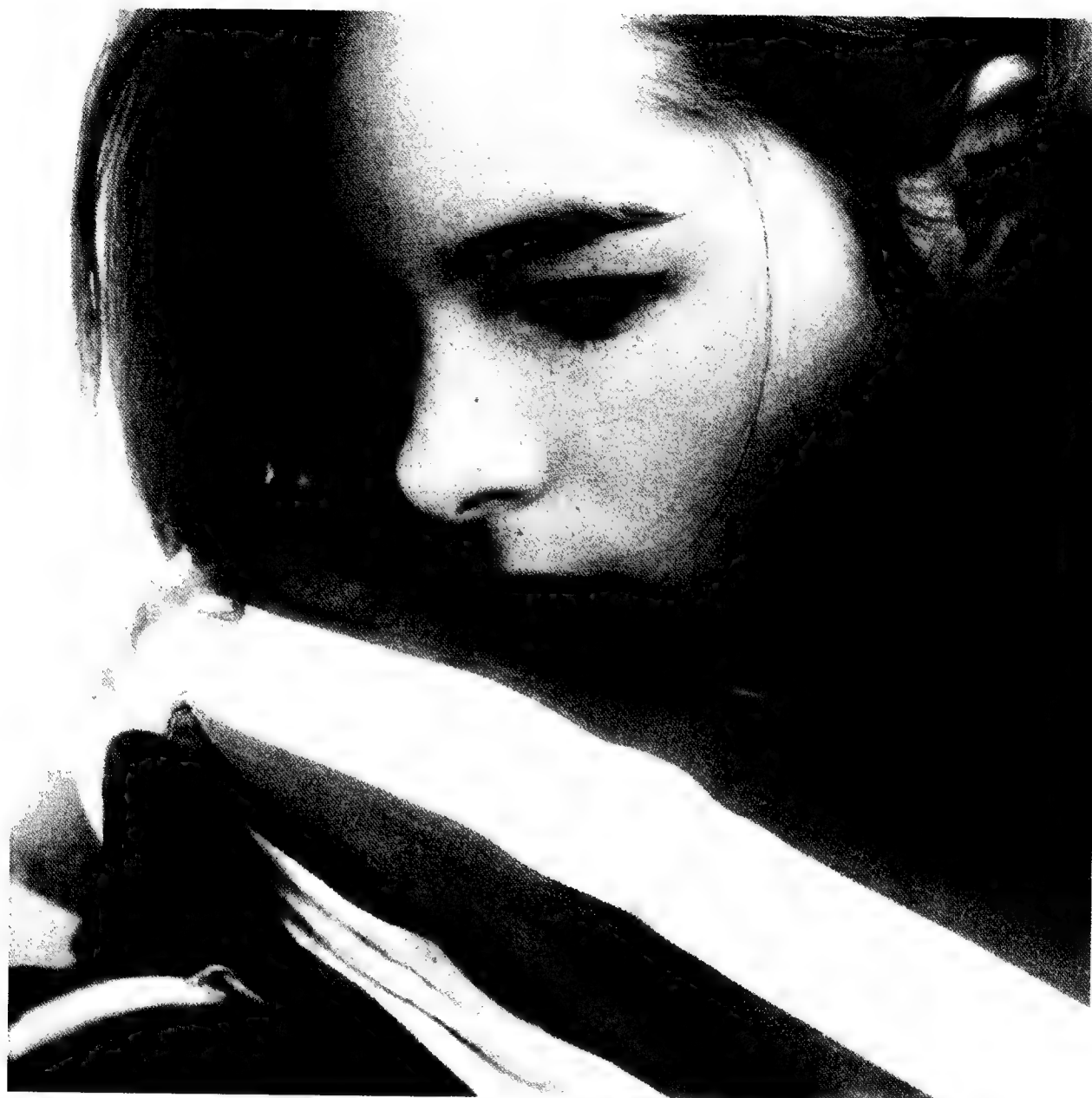


















100 DIVE
OF Aurore Clément



INGRID THULIN

215



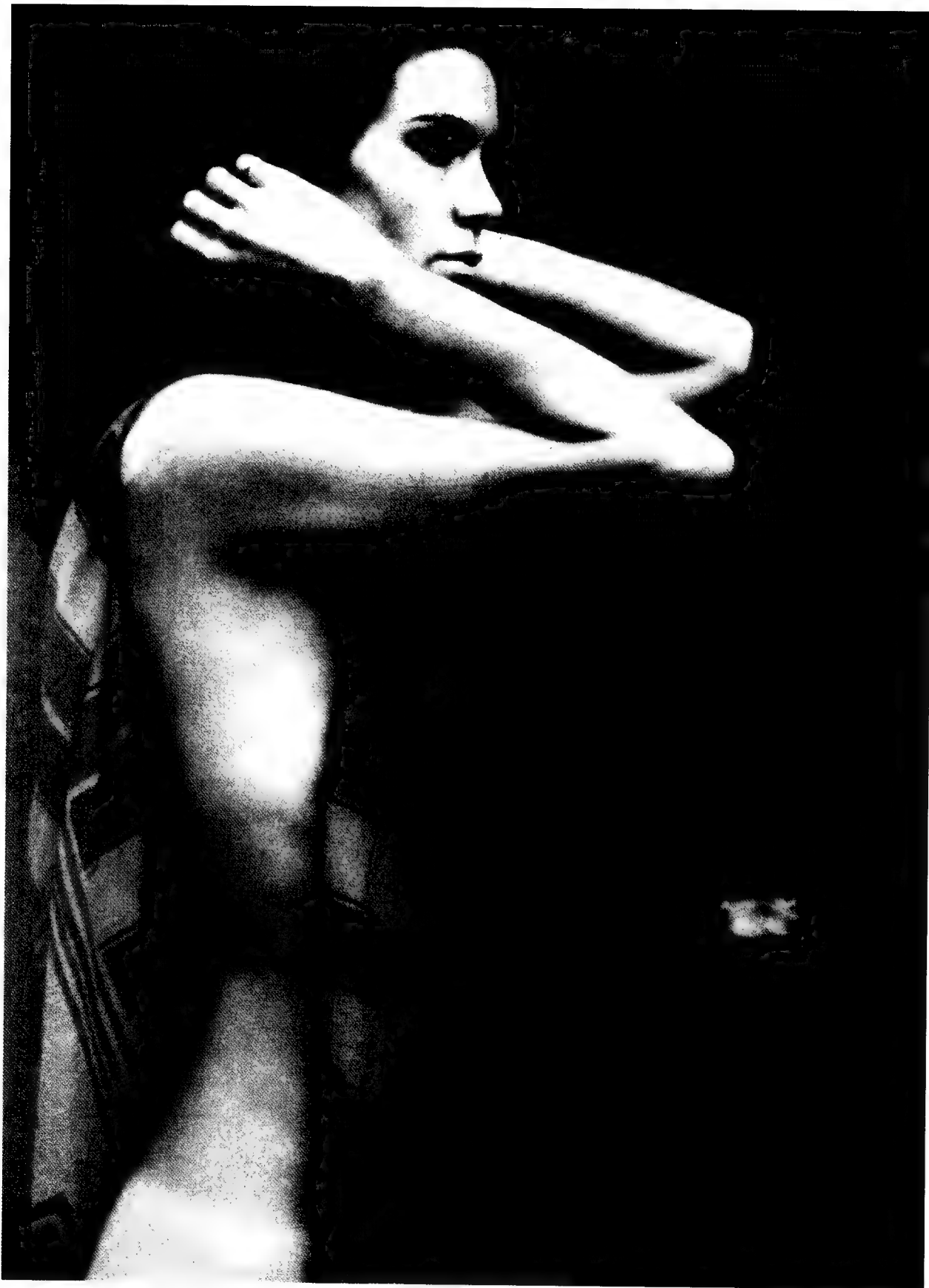






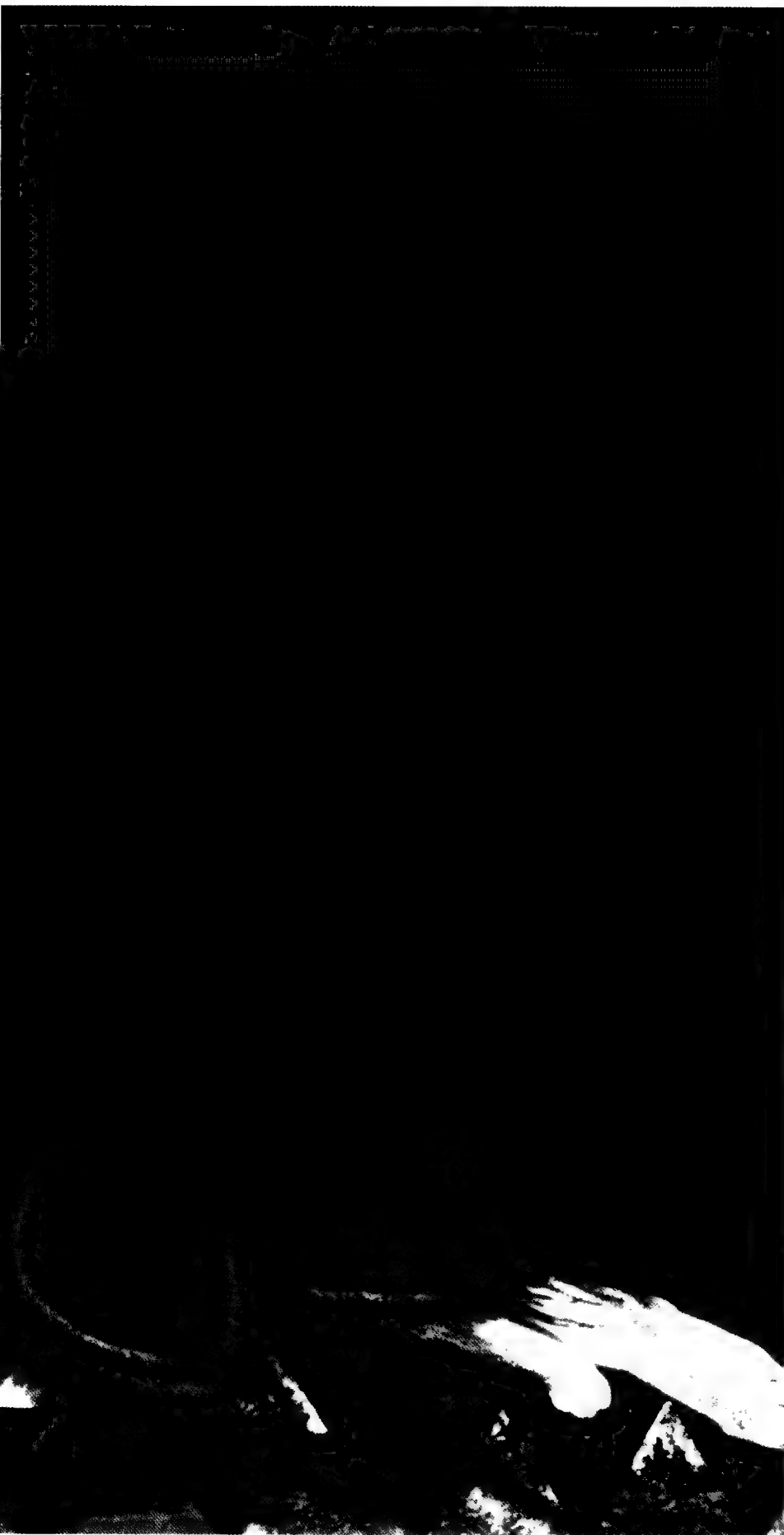












100 DIVE

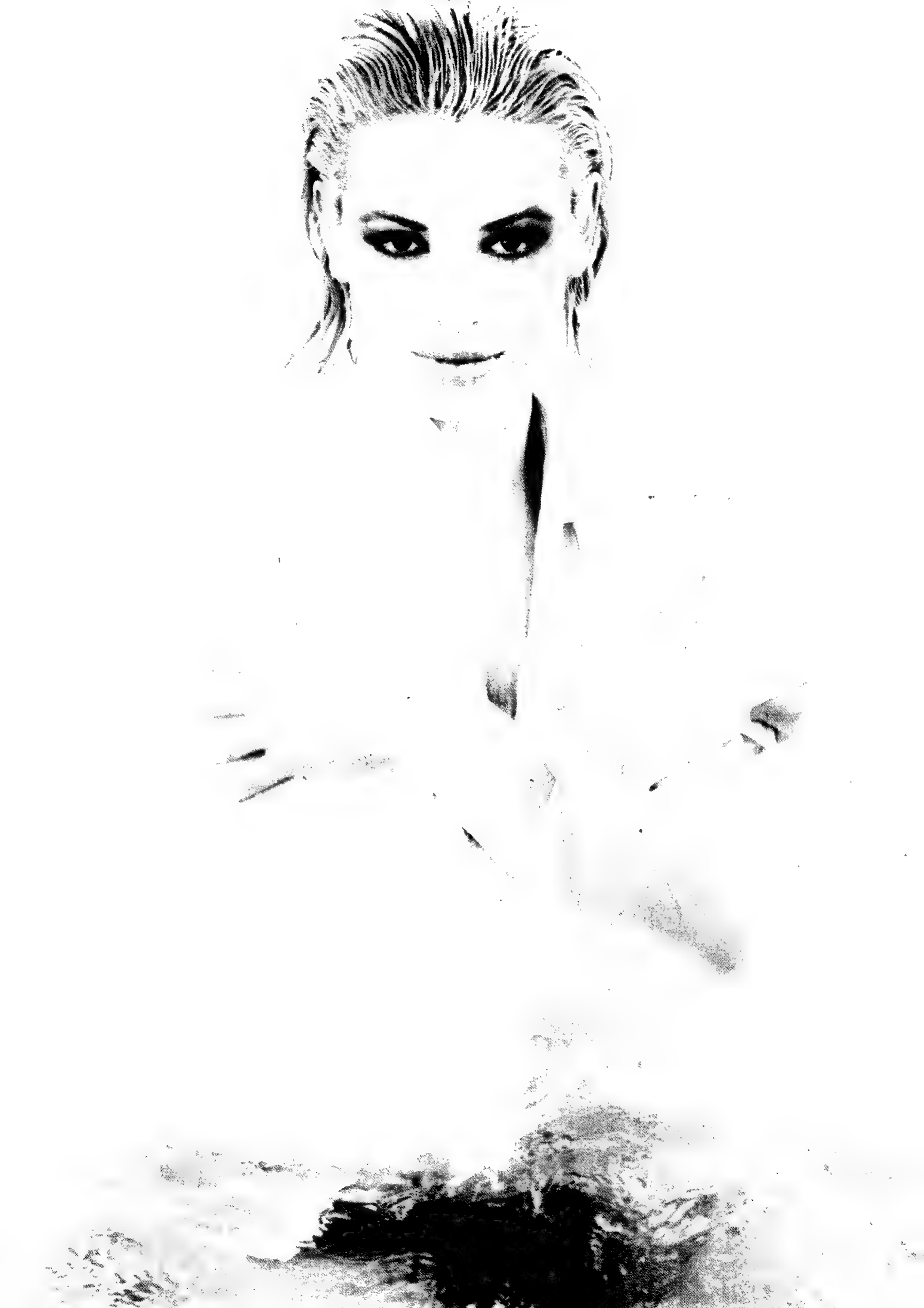
CATHERIN SPAAK

225









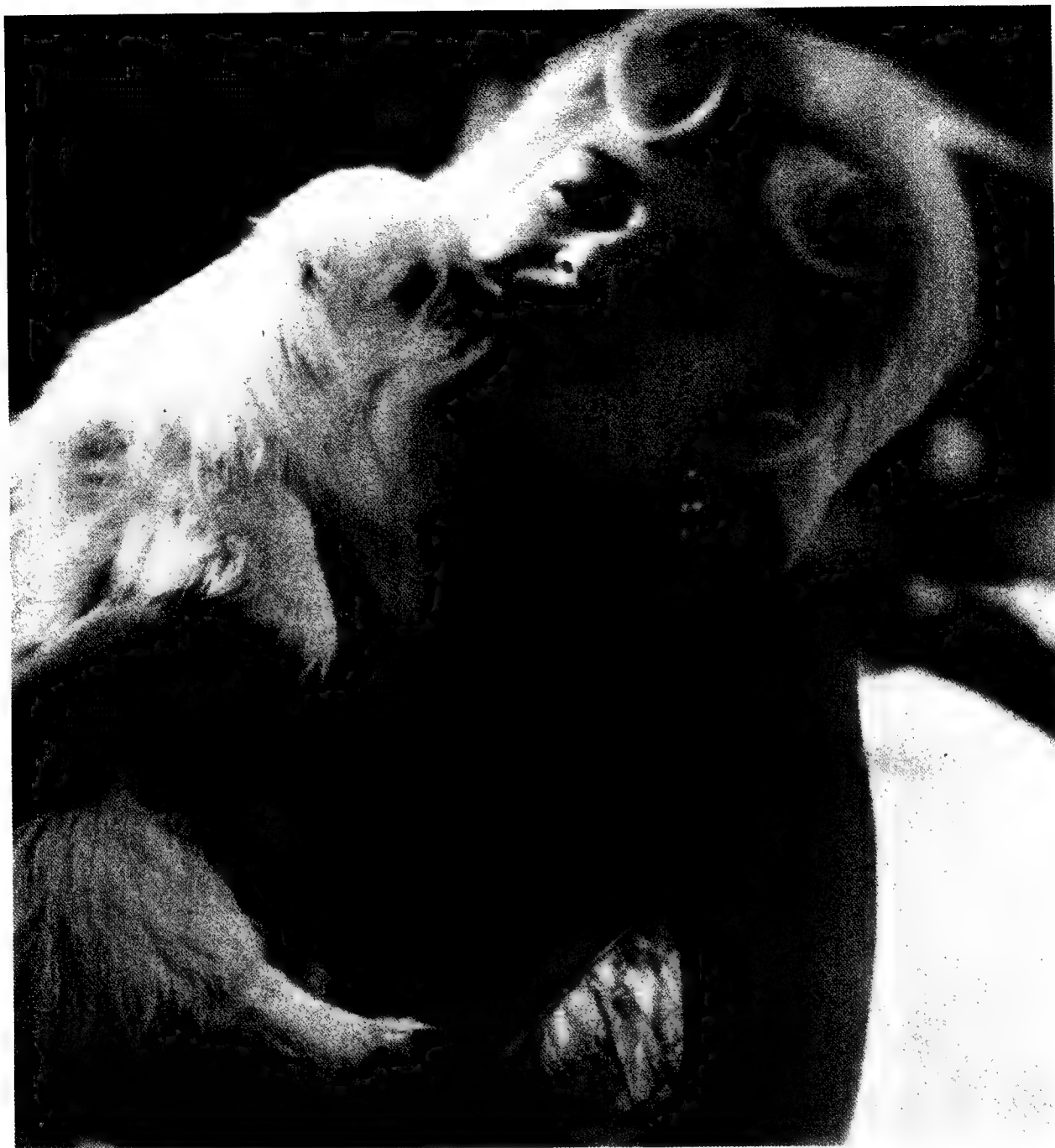






BARBARA BOUCHET
232











INDICE ALFABETICO E BIOGRAFICO DELLE DIVE

Avvertenza

*Le brevi schede di presentazione per ognuna delle attrici sono redatte con l'ausilio del **Filmlexicon**, l'enciclopedia degli autori e delle opere del cinema che il Centro Sperimentale di Cinematografia pubblica dal 1958. Per comodità del lettore si segnalano al termine di ogni scheda le pagine nel **Filmlexicon** dedicate all'attrice in questione.*

Abbreviazioni

*Agg. I e II = volumi di aggiornamento per gli anni dal 1958 al 1971.
S.I. = Sezione Italia, volume di aggiornamento e d'integrazioni per gli anni dal 1972 al 1991 sugli autori del cinema italiano.*

A

AINÉE, ANOUK

PAG. 208

(Parigi, 1932). A 14 debutta sul set, e nel 1948 si segnala con A. Cayatte in *Gli amanti di Verona*. Dolce, enigmatica e sensuale, dà il suo meglio con F. Fellini in *La dolce vita Otto e mezzo*. Nel 1966 ottiene il successo con *Un uomo, una donna* di C. Lelouch. Lavora poi con S. Lumet, A. Delvaux e, in Italia, con M. Bellocchio e B. Bertolucci. Per sfuggire ai condizionamenti dello *star system*, alterna i periodi sul set ad altri d'inattività (vol. I, pp. 44-45; Agg. I, pp. 31-32).

ALMIRANTE MANZINI, ITALIA PAG. 38

(Taranto, 1890 - San Paolo, 1941). Dopo un tirocinio a teatro, nel 1914 s'impone all'attenzione del pubblico con *Cabiria*. La bellezza vistosa e i gesti enfatici ne fanno una delle dive più note del cinema muto italiano. Dopo l'Itala, lavora alla Fert e all'Alba Film. Dai gialli ai drammi, dalle commedie ai film in costume, attraversa con successo tutti i generi. Alla fine degli anni '20 si ritira dal cinema (vol. I, pp. 110-111).

ANDRESS, URSULA

PAG. 84
PAG. 226

(Berna, 1936). Nel 1954 debutta nel cinema in Italia, e nel 1957 va a Hollywood. Dopo un paio di film, T. Young le offre nel 1962 una parte in *Agente 007 licenza d'uccidere*. In bikini e col coltello alla cintola, s'impone alle platee di tutto il mondo. La sua è una carriera ricca di titoli, ma pochi meritano una nota, da *Ciao, Pussycat* a *La decima vittima*, da *La caduta delle aquile* a *Sole rosso*. Negli anni '80 la maternità l'allontana dal set (Agg. I, pp. 85-86).

ANTONELLI, LAURA

PAG. 66
PAG. 172

(Pola, 1946). Insegnante di educazione fisica, esordisce coi fotoromanzi, e nel 1966 passa al cinema, dove raggiunge la

notorietà nel 1971 con *Il merlo maschio*. Nel 1973 S. Samperi la sceglie per *Malizia*, facendone una star. Alta e prosperosa, gira soprattutto commedie, ma lavora anche con registi di fama, da M. Bolognini a D. Risi, da E. Scola a L. Visconti, che le offre nel 1976 una parte ne *L'innocente* (vol. S.I., pp. 33-35).

B

BARDOT, BRIGITTE

PAG. 88
PAG. 210

(Parigi, 1934). Una foto su *Elle* la lancia nel 1952 nel cinema, ma è R. Vadim, suo marito per un paio d'anni, a farne un *sex symbol* nel 1956 con *Piace a troppi*. Candida e audace, spudorata e innocente, s'impone rapidamente come diva. Da pellicole d'intrattenimento, *Una parigina*, *La ragazza del peccato*, *Femmina*, passa negli anni '60 a ruoli più impegnativi, lavorando fra l'altro con J.L. Godard e L. Malle. Nel 1974 si ritira dal cinema per dedicarsi alla difesa degli animali (vol. I, pp. 402-403).

BELLI, AGOSTINA

PAG. 176

(Milano, 1947). Inizia come fotomodella. Nel cinema debutta nel 1969 col *Terribile ispettore* di M. Amendola. Nel 1972 L. Wertmüller la lancia con *Mimì metallurgico ferito nell'onore*. D. Risi la sceglie nel 1975 per *Profumo di donna*, e F. Fellini le offre una parte nella *Città delle donne*. Fra film di qualità e produzioni esplicitamente commerciali, la sua carriera prosegue negli anni '80 (vol. S.I., pp. 82-84).

BERGEN, CANDICE

PAG. 238

(Los Angeles, 1946). Nel 1966 esordisce sugli schermi con *Il gruppo* di S. Lumet. Impassibile e fredda, gira in seguito per lo più film d'azione e western, da *Quelli della San Pablo* a *Il soldato blu*. In Italia lavora nel 1978 con L. Wertmüller in *La fine del*

INDICE
ALFABETICO
E BIOGRAFICO
DELLE DIVE

mondo.... All'inizio degli anni '80 la si apprezza in *Ricche e famose* e nel *Gandhi* di R. Attenborough. Quando non è sul set, fa la giornalista, ed è autrice anche di una commedia per la tv (Agg. I, pp. 275-276).

BERGER, SENTA

PAG. 230

(Vienna, 1941). Esordisce al cinema a 16 anni in Germania. Sexy, bruna e ambigua, si divide negli anni '60 fra l'Europa e Hollywood, dove interpreta per lo più film d'azione, fra cui emerge un western con S. Peckinpah, *Major Dundee*. Spesso è in Italia, dove gira una serie di pellicole comico-leggere, da *Operazione San Gennaro* a *Amore e ginnastica*, ma anche, nel 1978, *Ritratto di borghesia in nero* di T. Cervi. Con gli anni '80 dirada gli impegni (Agg. I, pp. 277-279).

BERTINI, FRANCESCA

PAG. 34

(Firenze, 1982 - Roma, 1985). A 12 anni debutta sul set, e nel 1912 B. Negroni la chiama alla Celio. Mentre infuria la prima guerra mondiale, lavora alla Caesar Film, che la impone come indiscussa del cinema muto italiano. Da *Assunta Spina* a *Fedora*, da *Malia* a *Serpe*, dà vita a una galleria di donne al contempo aggressive e timide, sensuali e schive. All'inizio degli anni '20 si ritira dallo schermo. Vi torna un'ultima volta con Bertolucci per *Novecento* (vol. I, pp. 621-625; vol. S.I., pp. 106-107).

BETTI, LAURA

PAG. 154

(Bologna, 1934). Esordisce come cantante, lavorando al contempo in teatro, alla radio e in tv. Nel 1958 conosce P.P. Pasolini, al quale si lega sentimentalmente. Dopo *La terra vista dalla luna* e *Cosa sono le nuvole*, il sodalizio raggiunge nel 1968 l'apice con *Teorema*. Lavora in seguito coi registi italiani più importanti, da M. Bellocchio a P. e V. Taviani, da B. Bertolucci a M. Bolognini, dando vita a una serie di personaggi da antologia (agg. I, pp. 302-304; vol. S.I., pp. 114-116).

BETTOJA, FRANCA

PAG. 116

(Roma, 1936). Studia danza. Dopo un paio di film minori, P. Germi la vuole nel 1957 come protagonista nell'*Uomo di paglia*, e l'anno dopo conferma il suo talento con *Le insaziabili*, ma resta ai margini del cinema che conta. Nel 1961 gira con A. Giannetti *Giorno per giorno disperatamente*, ma disperde poi il suo talento in una serie di film senza valore. Nel 1972 sposa U. Tognazzi, lasciando il cinema (agg. I, pp. 304-305).

BIANCHI, DANIELA

PAG. 148

(Roma, 1942). Seconda nel 1960 al concorso per Miss Universo, per un paio d'anni lavora come modella. Al cinema debutta senza clamori, ma nel 1963 gira, al fianco di Connery, *007 dalla Russia con amore*. Il successo è fulmineo, ma le si attacca addosso l'immagine della spia, che ripropone poi in una serie di film d'azione. Con gli anni '70 si ritira dal cinema (agg. I, pp. 306-307).

BOCCARDO, DELIA

PAG. 174

(Genova, 1948). Allieva del Centro Sperimentale di Cinematografia, nel 1967 esordisce sugli schermi. Nel 1969 L. Cavani le offre una parte nei *Cannibali*. L'anno dopo gira con N. Manfredi *Per grazia ricevuta*. Negli anni '70 partecipa con successo sia a film di qualità che a produzioni di consumo. Nel frattempo lavora anche per la tv. Negli anni '80 torna al teatro, senza dimenticare il cinema (vol. S.I., pp. 123-124).

BOLKAN, FLORINDA

PAG. 87
PAG. 222

(Uruburetama/Brasile, 1941). Nel 1963 si trasferisce in Europa. L. Visconti le affida nel 1967 una parte ne *La caduta degli dei*, e con *Metti una sera a cena* conquista subito la popolarità. Interpreta poi *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e *Anonimo veneziano*, che restano i suoi film più belli. Se si eccettua *Una breve vacanza* di V. De Sica, negli anni '70 e '80 la

INDICE
ALFABETICO
E BIOGRAFICO
DELLE DIVE

troviamo per lo più in produzioni di consumo (Agg. I, pp. 334; vol. S.I., pp. 128-129).

BONI, CARMEN

PAG. 40

(Roma, 1904 - Parigi, 1963). A 15 anni debutta nel cinema, specializzandosi nei ruoli di figlia. Nel 1926 A. Genina ne fa la protagonista de *L'ultimo Lord*, e l'anno dopo è Dorina in *Addio, giovinezza*. E' il successo, e fra il 1927 e il 1930 lavora incessantemente tra Berlino, Roma e Parigi. Con l'arrivo del sonoro, lascia il cinema (vol. I, pp. 766-768; agg. I, p. 342).

BORELLI, LYDA

PAG. 35

(Genova, 1884 - Roma, 1959). Debutta a teatro a 17 anni. E' all'apice del successo, quando Caserini la vuole nel 1913 ne *Ma l'amor mio non muore*. Nel giro di 5 anni diventa una delle dive più celebri del muto, ma nel 1918 sposa un conte e smette. Da *Marcia nuziale a La falena*, da *Rapsodia satanica* a *Una notte a Calcutta*, la sua filmografia conta appena 13 titoli, ma bastano per consegnarla per sempre alla storia del cinema (vol. I, pp. 784-786; agg. I, p. 347).

BOSE, LUCIA

PAG. 118

(Milano, 1931). Miss Italia nel 1947, esordisce nel 1950 con G. De Santis in *Non c'è pace tra gli ulivi*. Il successo giunge con *Cronaca di un amore* e *La signora senza camelie*, dove M. Antonioni ne svela il talento. Seguono una serie di commedie, e nel 1956 gira con L. Buñuel *Amanti di domani*. Lascia poi il cinema, ma vi torna nel 1968, quando F. Fellini la vuole nel *Satyricon*. Lavora poi con M. Bolognini, L. Cavani e P. e V. Taviani (vol. I, pp. 800-801; agg. I, pp. 354-355; vol. S.I., pp. 138-139).

BOUCHET, BARBARA

PAG. 90
PAG. 232

(Reichenburg/Germania, 1944). Alla fine degli anni '50 si trasferisce con la famiglia negli Stati Uniti, dove studia recitazione e si fa un'esperienza nella pubblicità. Nel 1964 esordisce nel

cinema, dove s'impone nel 1967 con *James Bond 007 - Casinò Royale*, nella parte della segretaria factotum. In Italia dal 1969, costruisce la sua carriera su una serie di pellicole di consumo, sfruttando al meglio il suo fisico. Negli anni '80 si ritira dal set (vol. S.I., pp. 139-141).

BUCCELLA, MARIA GRAZIA

PAG. 67
PAG. 178

(Milano, 1940). A 19 anni gareggia per il titolo di Miss Europa. L'anno dopo debutta sugli schermi, dove si afferma presto con una serie di produzioni d'intrattenimento, da *Una vergine per il principe* a *Ti ho sposato per allegria*, che le frutta nel 1967 il Nastro d'argento. Negli anni '70 si ritira dal set (agg. I, pp. 418-418).

C

CALAMAI, CLARA

PAG. 54

(Prato, 1915). Esordisce sullo schermo alla fine degli anni '30, e nel 1941 fa scandalo per un'immagine col seno nudo nella *Cena delle beffe*. Ma il suo nome è inscindibilmente legato a *Ossessione*, dove L. Visconti ne fa una donna del popolo, sensuale e ambiziosa. Nel dopoguerra appare di rado, ma nel 1957 lavora di nuovo con Visconti per *Le notti bianche*. D. Argento le offre nel 1975 un cameo in *Profondo rosso* (vol. I, pp. 1012-1014).

CANALE, GIANNA MARIA

PAG. 69
PAG. 150

(Reggio Calabria, 1927). Seconda nel 1947 al concorso per Miss Italia, nel 1949 esordisce nel cinema. Dopo *Il cavaliere misterioso*, prosegue fruttuosamente la collaborazione con R. Freda, da *Il tradimento* a *I vampiri*. Sfruttando il fisico e il fascino un pò esotico, si specializza nelle parti della *femme fatale*, conquistando una notorietà anche all'estero. Alla fine degli anni '60 si ritira dal cinema (vol. I, p. 1056).

INDICE
ALFABETICO
E BIOGRAFICO
DELLE DIVE

CARDINALE, CLAUDIA

PAG. 68
PAG. 120

(Tunisi, 1939). Allieva del Centro Sperimentale di Cinematografia, esordisce nel 1958 con *I soliti ignoti*. Bruna, alta, voce rauca, diviene presto una star. Da P. Germi a M. Bolognini, da L. Comencini a V. Zurlini, lavora coi registi più importanti, ma deve a L. Visconti i suoi ruoli migliori. Nel 1964 va a Hollywood, ma le sue prove migliori le fornisce in Italia, da *Vaghe stelle dell'Orsa* a *Gli indifferenti*. Negli anni '70 e '80 prosegue la carriera fra l'Italia e la Francia (agg. I, pp. 455-457; vol. S.I., pp. 184-185).

CARMÌ, MARIA

PAG. 41

(Firenze, 1880 - New York, 1957). Studia con M. Reinhardt, che la scrittura nel 1911 per *Das Mirakel*. Nel 1913 è alla Cines, e con N. Martoglio gira nel 1916 *Sperduti nel buio*. Altera, ma dolce, è l'interprete ideale dei melodrammi. Allo scoppio della guerra, si trasferisce in Germania, dove prosegue con successo la carriera. Tornata in Italia, lascia il cinema (vol. I, pp. 1110-1111).

CEGANI, ELISA

PAG. 61

(Torino, 1911). Il suo nome è inscindibilmente legato al cinema di Blasetti, che la lancia nel 1935 con *Aldebaran* e diventa suo compagno anche nella vita. Da *Ettore Fieramosca* a *Liola*, è l'interprete di tutti o quasi i suoi film, dagli anni '40 ai '60. Bionda e distinta, dà il meglio nelle parti della signora dell'alta società. E' attiva ancora negli anni '80, quando compare con Nichetti in *Domani si balla* (vol. I, pp. 1198-1199; vol. S.I., pp. 221-222).

CHAPLIN, GERALDINE

PAG. 85
PAG. 212

(Los Angeles, 1944). Figlia di Charlot, nel 1951 esordisce in *Luci della ribalta* col padre. Nel 1965 diviene celebre nel ruolo di Tanja nel *Dottor Zivago* di D. Lean. Conosce poi Carlos Saura, al quale si lega sentimentalmente; e da *Cria Cuervos* a *Elisa, vita mia*, è l'interprete di tutti i suoi film. Con R.

Altman gira negli anni '70 *Nashville*, *Buffalo Bill e gli indiani* e *Un matrimonio*. Negli anni '80 è spesso in Francia, dove lavora con C. Lelouch, A. Resnais e J. Rivette (Agg. I, pp. 512-513).

COLLINS, JOAN

PAG. 86
PAG. 202

(Londra, 1933). Studia alla Royal Academy of Dramatic Arts, e debutta nel cinema all'inizio degli anni '50 con parti di fianco. Si afferma nel 1955 con *La regina delle piramidi*. Bruna, provocante e un po' sopra le righe, riscuote poi consensi con *L'altalena di velluto rosso* di R. Fleisher. Dagli anni '60 lavora per la tv, e nella parte di Alexis conquista con *Dynasty* la celebrità (vol. I, pp. 1387-1388).

COMO, ROSSELLA

PAG. 122

(Roma, 1939 - 1986). Esordisce in tv come presentatrice, e nel 1956 Risi la lancia con *Poveri ma belli*. Il successo la costringe a riproporsi sempre di nuovo, da *La nonna Sabella* a *Io, mammeta e tu*, nei panni dell'oca o della fidanzata. Negli anni '60 gira le commedie più varie, e Fellini le offre nel 1965 una parte in *Otto e mezzo*. Con gli anni '70 lascia il cinema (vol. I, p. 1405; vol. S.I., pp. 276-277).

CORTESE, VALENTINA

PAG. 98

(Milano, 1925). A 15 debutta sul set, ma si rivela nel 1946 con L. Zampa in *Un americano in vacanza*, e con *Roma città libera* conferma il suo talento. La 20th Century Fox la chiama a Hollywood, dove lavora con O. Welles, J. Dassin e J. Mankiewicz. Tornata in Italia, gira con M. Antonioni *Le amiche*. Nel 1965 F. Fellini la vuole per *Giulietta degli Spiriti*, e T. Truffaut le rende omaggio in *Effetto notte*. Negli anni '70 dirada gli impegni, dedicandosi soprattutto al teatro (vol. I, pp. 1458-1459; vol. S.I., pp. 290-291).

D

DE GIORGI, ELSA

PAG. 56

(Pesaro, 1915). Studia all'Università, quando M. Camerini la lancia nel 1933 con *T'amerò sempre*. Bionda, romantica e graziosa, è all'apice del successo sul finire degli anni '30. Si rivela perfetta per i film in costume, da *Il fornaretto di Venezia* a *Capitan Fracassa*, da *Fra' Diavolo* a *La locandiera*. Nel dopoguerra, dopo un paio di film, lascia il cinema (vol. II, pp. 147-148).

DE LIGUORO, RINA

PAG. 42

(Firenze, 1892 - Roma, 1966). Pianista di professione, nel 1923 è Messalina nel colossal di G. Guazzoni. Il successo è clamoroso, e una serie di film in costume la rendono popolare anche all'estero. Lavora fra Francia, Germania e Austria, e nel 1930 giunge a Hollywood. Ma non vi ha fortuna, e lascia progressivamente il cinema. Nel 1963 Visconti le offre un cameo nel *Gattopardo*. Bruna e opulenta, fu l'ultima diva del muto (vol. II, pp. 186-187; agg. I, p. 693).

DEL POGGIO, CARLA

PAG. 58

(Napoli, 1925). Frequenta il Centro Sperimentale di Cinematografia, quando V. De Sica la lancia nel 1941 con *Maddalena, zero in condotta*. Dopo la guerra, abbandona i toni un po' fatui del cinema degli anni '30, e percorre con successo la via del neorealismo, lavorando con G. De Santis, P. Germi, L. Zampa e A. Lattuada, col quale spicca nel 1950 in *Luci del varietà*. Sul finire degli anni '50 lascia il cinema per il teatro e la tv (vol. II, pp. 196-197).

DENIS, MARIA

PAG. 55

(Buenos Aires, 1916). A 16 anni debutta in Italia sugli schermi, e nel 1933 A. Palmeri le affida una parte in *Non c'è bisogno di denaro*. Graziosa e capricciosa, nel giro di un paio d'anni diviene una delle attrici più popolari. Negli anni '40

offre il suo meglio con F.M. Poggioli, col quale gira *Addio, giovinezza* e *Sissignora*. Dopo la guerra lascia il cinema per fare l'arredatrice (vol. II, pp. 222-223).

DE SIO, GIULIANA

PAG. 185

(Salerno, 1957). Alle spalle un'esperienza in teatro, nel 1976 debutta nel cinema, ma i primi film sono di scarso rilievo. Nel 1983 L. Odorisio la rivela al pubblico con *Sciopèn*, e *Scusate il ritardo* e *Io, Chiara e lo scuro* ne decretano il successo. Con M. Monicelli gira *Speriamo che sia femmina* e *I picari*, ma s'attende ancora una storia che ne valorizzi appieno il talento (vol. S.I., pp. 358-359).

DE LUCA, LORELLA

PAG. 114

(Firenze, 1940). Nel 1955 debutta con Fellini ne *Il bidone*. Frequenta poi il Centro Sperimentale di Cinematografia, e nel 1956 D. Risi la lancia con *Poveri ma belli*. Seguono una serie di produzioni d'intrattenimento, dove si ripropone nel personaggio di ingenua. La freschezza e il garbo ne fanno una beniamina del pubblico. Nel 1965 approda sotto pseudonimo al western all'italiana, ma con gli anni '70 si ritira dal cinema (vol. II, pp. 202-203).

DI LAZZARO, DALILA

PAG. 186

(Udine, 1953). Inizia come fotomodella, e nel 1974 debutta nel cinema. Nel 1975 compare nella *Pupa del gangster*, e A. Lattuada le offre una parte l'anno dopo in *Oh, Serafina*. Con L. Comencini gira *Il gatto e Voltati Eugenio*, che resta una delle sue prove migliori. In Francia partecipa nel 1980 a *Tre uomini da abbattere*, e la sua carriera prosegue negli anni '80 fra alti e bassi (vol. S.I., pp. 368-369).

DIONISIO, SILVIA

PAG. 180

(Roma, 1951). A 14 anni debutta con J. Schlesinger in *Darling*, e nel 1967 gira in Francia *Le grandi vacanze* con L. de Funès. Tornata in Italia, ottiene il ruolo

di protagonista in *Eat It*. Negli anni '70 lavora per lo più in produzioni di consumo, svariando fra la commedia, il film d'avventura e d'azione. Sposa R. Deodato, e nel 1981 si ritira dal cinema (vol. S.I., pp. 369-370).

DURANTI, DORIS

PAG. 52

(Livorno, 1917 - Roma, 1995). Nel 1935 esordisce sul set. Dopo una serie di film minori, nel 1936 raggiunge la notorietà con *Sentinelle di bronzo*. Si specializza nei ruoli di *vamp* e di *femme fatale*, e s'impone negli anni della guerra fra le attrici più in vista. Nel 1942 dà il meglio con F. Calzavara in *Carmela*. Dopo la guerra la sua stella comincia a declinare, e si trasferisce in Sud America (vol. II, pp. 447-448).

DUSE, ELEONORA

PAG. 36

(Vigevano, 1858 - Pittsburgh, 1924). A 15 anni coglie i primi successi a teatro. La sua carriera è fulminea, e la si acclama la più grande attrice nella storia del teatro italiano. Il cinema le si rivolge con allettanti proposte. Anche Griffith la vorrebbe, ma firma infine un contratto con l'Ambrosio, e nel 1916 gira con Febo Mari *Cenere*, ma al film non ne seguono altri, e *Cenere* resta l'unica testimonianza della sua arte (vol. II, pp. 455-456).

E

EKBERG, ANITA

PAG. 200

(Malmö, 1931). A 20 anni diviene Miss Svezia, e H. Hughes le offre un contratto a Hollywood. Nel 1956 la si nota in *Hollywood o morte* di F. Tashlin, e K. Vidor le affida una parte in *Guerra e Pace*. Ma è con F. Fellini *La dolce vita* che diviene una diva. Bella, crudele e al contempo materna, nel 1962 è se stessa in *Boccaccio '70*.

Poi è un lento declino, fra film senza storia e delusioni d'amore (vol. II, p. 511).

F

FERIDA, LUISA

PAG. 55

(Rieti, 1914 - Milano, 1945). Con alle spalle un'esperienza in teatro, esordisce a 20 anni nel cinema, ma decisivo è l'incontro con Blasetti, che la sceglie nel 1939 per *Un'avventura di Salvatore Rosa*, e ne fa una delle dive più celebri e popolari di quegli anni. Nel 1943, assieme a Osvaldo Valenti, al quale era sentimentalmente legata, si trasferisce a Venezia. Il 30 aprile 1945 i partigiani fucilano entrambi (vol. II, pp. 659-660).

FONDA, JANE

PAG. 89
PAG. 194

(New York, 1937). Figlia di Henry e sorella di Peter, esordisce nel cinema nel 1960. Con *Barbarella* R. Vadim, per un paio d'anni suo marito, ne fa nel 1967 un *sex-symbol*. Nel clima del '68, si volge al cinema d'impegno. Nel 1971 vince l'Oscar con *Una squillo per l'ispettore Klute*. Con H. Ashby interpreta nel 1978 *Tornando a casa*, che le frutta di nuovo un Oscar. Ex leader nelle lotte per i diritti civili, diviene negli anni '80 profetessa della *fitness* (Agg. I, pp. 930-932).

G

GABEL, SCILIA

PAG. 170

(Rimini, 1938). Studia all'Accademia d'Arte Drammatica. Nel cinema debutta con *Il ragazzo sul delfino*, facendo da controfigura alla Loren. Nel 1957 partecipa a *Gente felice*, e la bellezza e la spigliatezza le conquistano presto il favore del pubblico. Al di là di una serie di commedie di consumo, se ne ricorda soprattutto l'interpretazione nel 1963 nei *Fuorilegge del matrimonio*. Con gli anni '70 lascia il cinema (agg. I, pp. 991-993).

INDICE
ALFABETICO
E BIOGRAFICO
DELLE DIVE

GALLONE, SOAVA

PAG. 43

(Varsavia, 1880 - Roma, 1957). Dopo un periodo in Francia, giunge nel 1911 in Italia. Qui conosce C. Gallone. I due si sposano, e insieme entrano alla Cines. I primi film passano sotto silenzio, ma nel 1916 coglie il successo con *Avatar* e *La chiamavano Cosetta*. Esile, quasi evanescente, diventa una diva. Alla fine degli anni '20 segue il marito all'estero. All'avvento del sonoro lascia il set (vol. II, pp. 912-913).

GHIOI, VIVI

PAG. 60

(Livorno, 1917 - Roma, 1975). Nel 1936 V. De Sica la nota a una recita di beneficenza, e la lancia nel cinema. La notorietà arriva nel 1939 con *Bionda sotto chiave* di C. Mastrocinque. Vivace e capricciosa, brilla negli anni della guerra nelle commedie e nei melodrammi. Nel 1947 G. De Santis le offre una parte in *Caccia tragica*, che le frutta il Nastro d'argento. Ma il neorealismo la trascura e, dopo un paio di film minori, lascia il cinema (vol. II, pp. 1047-1048; vol. S.I., p. 474).

GIORGI, ELEONORA

PAG. 188

(Roma, 1955). Inizia come modella. Nel 1974 esordisce con *Storia di una monaca*, e nel giro di un paio d'anni diventa un'attrice di punta nel genere erotico. Nel 1976 imprime una svolta alla sua carriera, girando con A. Lattuada *Cuore di cane*, e G. Montaldo ne rivela l'anno dopo il talento con *L'agnese va a morire*. Negli anni '80 interpreta per lo più commedie, da *Mia moglie è una strega* a *Compagni di scuola* (vol. S.I., pp. 476-477).

GIRARDOT, ANNIE

PAG. 91
PAG. 220

(Parigi, 1931). Nel 1954 debutta alla Comédie Française. Si accosta poi al cinema, e nel 1960 L. Visconti le affida la parte di Nadia in *Rocco e i suoi fratelli*, rivelandone il talento. Con M. Ferreri interpreta *La donna scimmia*, e nel 1964 vince a Venezia con *Tre camere a Manhattan* di M. Carné. Nel 1969 torna con Ferreri in *Il seme dell'uomo*, e F.

Maselli la vuole ne *Il sospetto*. (Agg. I, pp. 1081-1084).

GRAVINA, CARLA

PAG. 146

(Gemona, 1941). A 16 anni esordisce con A. Lattuada in *Guendalina*. Frequenta poi il Centro Sperimentale di Cinematografia. Nel 1959 C. Lizzani la lancia con *Esterina*. Fresca e istintiva, s'impone all'attenzione, ma il cinema non ne coglie il talento, relegandola per lo più in parti di contorno. Nel 1972 gira con P. Germi *Alfredo Alfredo*. Scola la chiama nel 1980 per *La terrazza*. Negli anni '80 si dedica esclusivamente al teatro (vol. II, pp. 1160; vol. S.I., pp. 491-493).

GRAY, DORIAN

PAG. 70
PAG. 152

(Milano, 1934). Un'esperienza di teatro alle spalle, nel 1951 debutta sugli schermi. Dopo una serie di film comico-leggeri, nel 1956 Fellini le assegna una parte in *Le notti di Cabiria*. Con Antonioni gira l'anno dopo *Il grido*. Nel 1959 vince il Nastro d'argento per la sua prova in *Mogli pericolose* di Comencini. Negli anni '60 interpreta soprattutto commedie. Si ritira poi dal cinema (vol. II, pp. 1162-1163).

GUERRITORE, MONICA

PAG. 190

(Roma, 1958). Nel 1974 debutta con G. Strehler al Piccolo Teatro di Milano. Lavora poi con G. De Lullo e M. Missiroli. Legatasi anche sentimentalmente a G. Lavia, imprime all'inizio degli anni '80 una svolta alla sua carriera. Dopo una serie di film d'impegno, da *Uomini e no* di V. Orsini a *La vela incantata* di G. Mingozzi, si afferma nel 1984 nel genere erotico, girando con S. Samperi *Fotografando Patrizia* (vol. S.I., pp. 505-506).

GYS, LEDA

PAG. 37

(Roma, 1892 - 1957). Un'esperienza in teatro alle spalle, nel 1913 debutta alla Celio. Simpatica, talvolta impertinente, mai *vamp*, coglie il successo con *L'Histoire d'un Pierrot*, e nel 1916 è la Madonna nel *Christus* di G. Antamoro. Nel 1919 sposa G. Lombardo, il

fondatore della Titanus. La sua carriera prosegue negli anni '20, ma l'avvento del sonoro ne decreta la fine (vol. II, pp. 1259-1260).

in Germania. L'avvento del sonoro la confina a parti di carattere, e dal 1937 al 1943 insegna al Centro Sperimentale di Cinematografia (vol. III, pp. 410-412).

H

HESPERIA

PAG. 39

(Forlì, 1885 - Roma, 1959). Dopo un'esperienza nel varietà, nel 1912 debutta alla Cines. Passa poi alla Milano Film, ma dal 1915 è alla Tiber a Roma, dove prende il posto della Bertini. Matronale e florida, assurge a pieno titolo a diva del muto, e interpreta come protagonista una settantina di film. Fra i suoi più grandi successi si contano *Marcella*, *La signora dalle camelie* e *Jou-Jou*. Nel 1922 lascia il cinema (vol. III, pp. 188-190; vol. S.I., pp. 513-514).

J

JACKSON, GLENDA

PAG. 206

(Birkenhead/Gran Bretagna, 1941). Esordisce a teatro con Peter Brook, e nel 1967 si fa apprezzare sullo schermo col suo *Marat-Sade*. Con *Donne in amore* di K. Russel e *Un tocco di classe* di M. Frank vince negli anni '70 due volte l'Oscar. Ideale nei ruoli della donna forte e indipendente, si afferma anche nella commedia. Da *Visite a domicilio* a *Due sotto il divano*, è la partner di W. Matthau. Nel 1987 gira con R. Altman *Terapia di gruppo* (Agg. II, pp. 21-22).

JACOBINI, MARIA

PAG. 45

(Roma, 1892 - 1944). Alle spalle un'esperienza in teatro, debutta all'inizio degli anni '10 alla Film d'Arte Italiana, ma il meglio lo dà nel 1916 con G. Righelli in *Come le foglie*. Sobria e spontanea, è una diva diversa dalle altre. Negli anni '20 lavora con successo

K

KARENNE, DIANA

PAG. 44

(Stettino, 1888 - Aquisgrana, 1940). Dalla Polonia approda nel 1915 a Torino, dove si lega a E.M. Pasquali, che la lancia con *Passione tsigana* fra le dive del muto. Ottiene presto di scriversi i film e ne firma la regia, e i suoi personaggi di donna, che non cedono al perbenismo, affascinano il pubblico. Negli anni '20 lavora all'estero. Torna in Italia di rado, e all'avvento del sonoro si ritira dagli schermi (vol. III, pp. 555-556; vol. S.I., pp. 533-534).

KOSCINA, SYLVA

PAG. 71
PAG. 126

(Zagabria, 1934 - Roma, 1994). Mentre studia all'Università, P. Germi la sceglie nel 1956 per una parte nel *Ferroviere*. Bionda, elegante e maliziosa, si fa strada in ruoli di contorno, da *Guendalina* a *Ladro lui, ladra lei*, a *Giovani mariti*. F. Fellini le offre nel 1965 una parte in *Giulietta degli spiriti*. Nel corso della sua carriera attraversa tutti i generi, dal *peplum* ai film di guerra, da quelli di cappa e spada alla commedia (vol. III, p. 720).

L

LEE, MARGARET

PAG. 228

(Londra, 1939). Inizia la carriera come indossatrice. Durante un soggiorno in Italia viene notata per la sua somiglianza con Marilyn Monroe e scritturata per *Totò di notte n.1* (1962).

INDICE
ALFABETICO
E BIOGRAFICO
DELLE DIVE

Per oltre un decennio svolge una attività molto intensa, lavorando in un gran numero di produzioni italiane, quasi tutte commedie. (vol. S.I., pp. 556/557)

LISI, VIRNA

PAG. 82
PAG. 124

(Jesi, 1936). A 16 anni debutta sul set, ma coglie il successo nel 1957, quando F. Maselli la sceglie per *La donna del giorno*. Poi il cinema non le offre granché, e passa da una produzione all'altra, lavorando spesso all'estero. Sul finire degli anni '70 si riscatta con una serie di film di qualità. Nel 1977 gira con L. Cavani *Al di là del bene e del male*. Con A. Lattuada interpreta nel 1980 *La cicala*. Negli anni '80 dirada gli impegni, ma Cannes la premia nel 1993 per *La regina Margot* (vol. III, p. 1046; vol. S.I., pp. 568-571).

LOLLOBRIGIDA, GINA

PAG. 72
PAG. 140

(Subiaco, 1927). Passando dai concorsi di bellezza ai fotoromanzi, nel 1947 approda al cinema, dove s'impone negli '50 con una serie di film di successo, da *Fanfan la Tulipe* a *La provinciale*, da *La romana* a *Pane, amore e fantasia*, che ne fanno il manifesto nel mondo della bellezza all'italiana. Poi lavora un po' ovunque, dalla Francia alla Gran Bretagna, dagli Stati Uniti alla Spagna, ma i risultati sono per lo più modesti. Negli anni '70 lascia il cinema per la fotografia (vol. III, pp. 1078-1080; agg. II, pp. 352-353).

LOREN, SOPHIA

PAG. 73
PAG. 142

(Roma, 1934). Fra concorsi di bellezza, fotoromanzi e una serie di film senza importanza, conosce nel 1953 C. Ponti, che la impone all'attenzione del pubblico nel personaggio della popolana bella e seduttrice, da *L'oro di Napoli* a *Peccato che sia una canaglia*. Dopo un paio di film a Hollywood, torna in Italia, e nel 1960 vince l'Oscar con *La ciociara*. Con V. De Sica lavora ancora in sei film. Negli anni '70 si ritira progressivamente dallo schermo, ma nel mondo è sempre il volto più noto

del cinema italiano (vol. III, pp. 1100-1102; agg. II, pp. 358-359; vol. S.I., pp. 576-577).

LOTTI, MARIELLA

PAG. 62

(Varese, 1921). Allieva del Centro Sperimentale di Cinematografia, esordisce nel 1938 con *I figli del Marchese Lucera*. Negli anni '40 diviene una celebrità, partecipando come protagonista a 23 film, la maggior parte dei quali sono in costume. All'indomani della guerra, dà il suo meglio con Blasetti in *Un giorno nella vita*. Ma il cinema non le offre ormai che ruoli di contorno, e nel 1952 si ritira (vol. III, pp. 1109-1111).

LUALDI, ANTONELLA

PAG. 74
PAG. 110

(Beirut, 1931). A 18 anni debutta come protagonista in *Signorinella*, e nel 1952 coglie il successo col *Cappotto* di A. Lattuada. Nel 1954 interpreta *Cronache di poveri amanti*, e C. Autant-Lara le offre una parte ne *L'uomo e il diavolo*. Ma sono fuochi di paglia, la sua carriera non spicca il volo. Nel 1959 la si vede ne *La notte brava*, e F. Maselli la chiama per *I delfini*. Con gli anni '70 dirada gli impegni, dedicandosi alla musica e alla tv (vol. III, pp. 1125-1126; vol. S.I., pp. 580-582).

M

MACLAINE, SHIRLEY

PAG. 236

(Richmond, 1934). Sorella di W. Beatty, debutta nel 1950 come ballerina, e nel 1956 gira con A. Hitchcock *La congiura degli innocenti*. Agile e smaltiziata, si afferma immediatamente. E' perfetta nelle commedie, da *Artisti e modelle* a *L'appartamento*, e nei musicals. Negli anni '70 trascura il cinema per dedicarsi alla politica, alla tv e al giornalismo. Fra alti e bassi, riemerge nel 1979 con *Oltre il giardino*. Nel 1983 *Voglia di tenerezza* le frutta l'Oscar (vol. IV, pp. 41; Agg. II, pp. 403-404).

INDICE
ALFABETICO
E BIOGRAFICO
DELLE DIVE

MAGNANI, ANNA

PAG. 64

(Roma, 1908 - 1973). Debutta giovanissima in teatro, e dal 1934 lavora anche nel cinema. All'indomani della guerra, R. Rossellini ne rivela il talento con *Roma città aperta*, e il suo nome diventa celebre nel mondo. Da *L'onorevole Angelina* a *Bellissima*, la sua carriera è all'apice. Nel 1955 va a Hollywood, dove conquista un Oscar con *La rosa tatuata*. Tornata in Italia, P.P. Pasolini ne fa il simbolo in *Mamma Roma* della femminilità. Nel 1972 appare un'ultima volta in *Roma* di F. Fellini (vol. IV, pp. 82-86; vol. S.I., pp. 599-601).

MANGANO, SILVANA

PAG. 75
PAG. 108

(Roma, 1930 - Madrid, 1989). Nel 1949 G. De Santis la lancia con *Riso amaro*, facendone una diva del neorealismo. Con A. Lattuada interpreta nel 1952 *Anna*, e il successo è di nuovo clamoroso. Negli anni '60, da ragazza sensuale si trasforma in donna sofisticata, ambigua, perfida. Al culmine della carriera, gira con P.P. Pasolini *Edipo Re* e *Teorema*, e con L. Visconti lavora in *Morte a Venezia*, *Ludwig* e *Gruppo di famiglia in un interno*. Poi lascia il cinema (vol. IV, pp. 168-169; agg. II, pp. 430-431; vol. S.I., pp. 612).

MANSTFIELD, JAYNE

PAG. 234

(Bryn Mawr/Stati Uniti, 1933 - New Orleans, 1967). Bionda, vistosa e giovane, il cinema si accorge presto di lei, ma è a Broadway che conquista nel 1955 la celebrità. Interpreta poi una serie di pellicole di successo, da *Ganster cerca moglie* a *La bionda esplosiva*, divenendo un sex symbol fra i più clamorosi di Hollywood. In Italia gira con C.L. Bragaglia *Gli amori di Ercole* e *L'amore primitivo* di L. Scattini. Un incidente nel 1967 ne stronca la carriera (vol. IV, pp. 192-193; Agg. II, pp. 435).

MARTINELLI, ELSA

PAG. 76
PAG. 138

(Grosseto, 1935). Una foto su *Life* le frutta un contratto a Hollywood, dove

gira nel 1954 *Cacciatore d'indiani*. Il successo rimbalza in Italia. R. Matarazzo le affida il ruolo di protagonista in *La risaia*, e con M. Monicelli interpreta nel 1956 *Donatella*. Nel 1962 lavora con O. Welles nel *Processo*, e con H. Hawks gira *Hatari!*. Nel corso della sua carriera, attraversa tutti i generi, dalle commedie ai polizieschi, ai drammi. Negli anni '70 lascia il cinema (vol. IV, pp. 371-372; vol. S.I., pp. 624-626).

MASINA, GIULIETTA

PAG. 106

(Bologna, 1921 - Roma, 1994). Cantante, ballerina e violinista, conosce nel 1942 F. Fellini, che sposa l'anno dopo. Nel 1948 si afferma sugli schermi con *Senza pietà* di Lattuada, ma la sua celebrità è inscindibilmente legata al sodalizio con F. Fellini. Insieme girano 7 film, da *Luci del varietà* a *Ginger e Fred*, e nel 1958 si aggiudica l'Oscar con *Le notti di Cabiria*. Negli anni '60 si ritira dal cinema per tornarvi soltanto occasionalmente (vol. IV, pp. 421-424; vol. S.I., pp. 640-641).

MASSARI, LEA

PAG. 137

(Roma, 1933). Mentre studia all'Università, esordisce nel 1954 sugli schermi, ma si rivela al pubblico nel 1957 con *I sogni nel cassetto* di R. Castellani, e nel 1960 M. Antonioni le offre il personaggio di Anna in *L'avventura*. Aggressiva e al contempo dolce, interpreta poi *Una vita difficile*, *Le quattro giornate di Napoli* e *Le soldatesse*. Ma il cinema italiano la trascura, e gira in Francia i film più importanti, da *L'amante* a *Soffio al cuore* (vol. IV, pp. 432-433; vol. S.I., pp. 645-646).

MELATO, MARIANGELA

PAG. 182

(Milano, 1945). Debutta in teatro, dove lavora con L. Visconti, D. Fo, L. Ronconi. Al cinema s'impone con la partecipazione *La classe operaia va in Paradiso*, e nel 1972 coglie il successo con *Mimì metallurgico ferito nell'onore*, che segna l'inizio del sodalizio con L.

INDICE
ALFABETICO
E BIOGRAFICO
DELLE DIVE

Wertmüller. Da *Caro Michele a Segreti, segreti*, la sua filmografia è ricca di titoli di rilievo. Negli anni '80 si dedica prevalentemente al teatro (agg. II, pp. 493-495; vol. S.I., pp. 657-659).

MELL, MARISA

PAG. 92
PAG. 199

(Graz, 1941 - Vienna, 1992). Bella e scultorea, nel 1960 debutta nel cinema, affermandosi in una serie di pellicole di consumo. Nel 1963 gira a Londra con K. Russel *French Dressing*. Approda poi in Italia, dove diventa una protagonista della dolce vita. Con M. Monicelli gira *Casanova '70*, e Zampa le offre una parte ne *Le dolci signore*. Nell'arco della sua carriera attraversa tutti i generi, dal poliziesco al western, lavorando un po' ovunque (vol. S.I., pp. 659-661).

MENICHELLI, PINA

PAG. 46

(Messina, 1890 - Milano, 1984). Figlia di attori, nel 1913 entra alla Cines, dove lavora con G. Guazzoni, N. Oxilia e A. Genina. Ma il successo giunge nel 1916, quando G. Pastrone la dirige ne *Il fuoco* e, l'anno dopo, in *Tigre reale*. In breve diviene una fra le più acclamate dive del muto, il cui sguardo sensuale, ora sardonico, ora sprezzante, strega la platea. Nel 1923 si ritira dal set (vol. IV, pp. 671-672; vol. S.I., pp. 663-664).

MERCADER, MARIA

PAG. 63

(Barcellona, 1918). Debutta nel cinema in Spagna. Poi si trasferisce in Francia, e nel 1939 giunge in Italia. Dopo una serie di film senza valore, V. De Sica ne rivela la grazia con *Un garibaldino al convento*. Insieme girano poi *La porta del cielo*, che resta uno dei suoi film più belli. Dopo la guerra dirada gli impegni, e all'inizio degli anni '50 lascia il cinema (vol. IV, pp. 679-680).

MERCOURI, MELINA

PAG. 93
PAG. 196

(Atene, 1923 - Parigi, 1995). Figlia di un ministro, debuta in teatro nel 1944. Nel 1955 si accosta al cinema, ma raggiunge il successo negli anni '60 coi film di Jules Dassin, suo marito. Da *Mai di domenica a Topkapi*, passa

agilmente dal dramma al giallo, alla commedia. In Italia gira nel 1961 con V. De Sica *Il giudizio universale*. Tornata negli anni '70 in Grecia, lascia il cinema per la politica (vol. IV, pp. 687-688).

MILLO, SANDRA

PAG. 77
PAG. 144

(Milano, 1935). A metà degli anni '50 abbandona gli studi per fare il cinema. Bionda, esuberante e gioiosa, i registi le cuciono addosso il personaggio della svampita. Col *Generale Della Rovere* e *Adua e le compagne* dimostra il suo talento, e F. Fellini le offre un parte in *8 1/2* e in *Giulietta degli spiriti*. Nel 1963 gira con A. Pietrangeli *La visita*, che resta una delle sue prove più importanti. Nel 1968 si ritira dal set (vol. IV, pp. 806-807; Agg. II, pp. 527-528).

MIRANDA, ISA

PAG. 100

(Milano, 1909 - Roma, 1978). Commessa, operaia, dattilografa, modella. Nel cinema debutta a 24 anni, e M. Ophüls la chiama nel 1934 per *La signora di tutti*. Di film in film, diviene una celebrità. Nel 1938 tenta la sorte a Hollywood. Tornata in Italia, dimostra il suo talento con M. Soldati in *Malombra* e in *Zazà* di R. Castellani. Nel dopoguerra il cinema le offre poco d'interessante, ma lavora molto in teatro e per la tv (vol. IV, pp. 826-829; vol. S.I., p. 682).

MOREAU, JEANNE

PAG. 205

(Parigi, 1928). Un'esperienza in teatro alle spalle, si accosta al cinema e nel 1958 s'impone all'attenzione con *Ascensore per il patibolo* e *Les amants* di L. Malle. Nel 1961 lavora con M. Antonione ne *La notte*, e F. Truffaut la chiama per *Jules e Jim*. Negli anni '60 si afferma come l'attrice per eccellenza della *nouvelle vague*, ma lavora anche con L. Buñuel, O. Welles, J. Losey e R.W. Fassbinder. Nel 1976 debutta come regista con *Storia di un'amizizia tra donne* (vol. IV, pp. 998-1000; Agg. II, pp. 556-557).

MUTI, ORNELLA

PAG. 192

O

(Roma, 1955). Nel 1970 esordisce sugli schermi con *La moglie più bella*, e diviene presto una star dei fotoromanzi. Si afferma con *Paolo il caldo* e *Romanzo popolare*, diventando negli anni '70 l'attrice italiana più popolare. Lavorando con M. Ferreri, da *L'ultima donna* a *Il futuro è donna*, si fa conoscere anche all'estero. Negli anni '80 gira soprattutto commedie, in coppia spesso con A. Celentano (vol. S.I., pp. 720-723).

N

NORIS, ASSIA

PAG. 51

(Pietroburgo, 1912). In fuga dalla Russia al tempo della Rivoluzione d'Ottobre, approda a Roma dalla Francia. A 20 anni esordisce sullo schermo, ma il successo arriva a metà degli anni '30 con M. Camerini, che ne fa l'interprete ideale delle sue commedie, da *Darò un milione* a *100.000 dollari*. Si rivela però scarsamente versatile, e quando cambia regista, non convince. Nel dopoguerra cerca invano le occasioni per un ritorno (vol. IV, pp. 1370-1372).

NOVAK, KIM

PAG. 94
PAG. 218

(Chicago, 1933). Dalla pubblicità passa al cinema, dove si segnala nel 1954 con *Criminale di turno* di R. Quine, ma è Otto Preminger con *L'uomo dal braccio d'oro* a imporla nel 1955 all'attenzione del pubblico. Alla popolarità contribuiscono le sue *love stories* con Sammy Davis, Frank Sinatra e Cary Grant. Bionda e glaciale, nel 1958 A. Hitchcock la vuole protagonista in *La donna che visse due volte*, e nel 1964 gira con B. Wilder *Baciami, stupido*. Poi segue il declino (vol. IV, pp. 1396-1397).

OCCHINI, ILARIA

PAG. 164

(Firenze, 1936). A 17 anni esordisce sullo schermo con *Terza liceo* di L. Emmer, e alla fine degli anni '50 conquista la notorietà con una serie di sceneggiati in tv. Nel 1957 ha una parte di fianco ne *Il medico e lo stregone*, e nel 1966 sostiene il ruolo di protagonista in *Un uomo a metà* di V. De Seta. Per il resto gira per lo più film di consumo. Con gli anni '70 lascia il cinema (vol. V, pp. 26-27).

OMAGGIO, MARIA ROSARIA

PAG. 166

(Roma, 1957). Appena sedicenne esordisce in tv a fianco di Pippo Baudo in *Canzonissima* '73-'74. Dubutta nel cinema nel 1957 con *Roma a mano armata* al fianco di T. Milian. Negli anni '80 lavora molto nel teatro, senza però abbandonare l'impegno cinematografico (*Culo e camicia* di P. Festa Campanile, *Rimini, Rimini l'anno dopo* di B. Corbucci, *Occhio nero, occhio biondo*, *occhio felino* di M. Loffredo). In tv riscuote un grande successo con le serie *Edera* e *Micaela*.

P

PADOVANI, LEA

PAG. 102

(Viterbo, 1923 - Roma, 1991). Inizia come soubrette nel varietà, e nel 1945 debutta sugli schermi. Si segnala con *Il sole sorge ancora* di A. Vergano. Nel 1949 gira con E. Dmytryk *Cristo fra i muratori*. Di rilievo sono i ruoli in *Roma ore 11* e in *Cinema d'altri tempi*, ma la sua carriera non decolla. E' al fianco di Sordi in *Il seduttore*, e gira con Totò *Una di quelle*, ma negli anni '60 il lavoro diminuisce, e si volge alla televisione (vol. V, pp. 226-229; vol. S.I., pp. 763-764).

INDICE
ALFABETICO
E BIOGRAFICO
DELLE DIVE

PAMPANINI, SILVANA

PAG. 104

(Roma, 1925). A 21 è Miss Italia, e l'anno dopo esordisce nel cinema. Con L. Zampa gira nel 1952 *Processo alla città*, e P. Germi le assegna una parte in *La presidentessa*. Bruna e vistosa, s'impone presto all'attenzione del pubblico in una serie di commedie spesso superficiali. Da *Un marito per Anna Zaccheo* a *La bella di Roma*, si specializza nei ruoli della popolana. Fra alti e bassi, dirada negli anni '60 gli impegni (vol. V, pp. 294-296).

colossal di R. Wise, che ne fa una star anche all'estero. In seguito gira per lo più film d'avventura e gialli. La sua carriera si spegne negli anni '80 (vol. V, pp. 701-702).

R

PIERANGELI, ANNA MARIA

PAG. 78
PAG. 112

(Cagliari, 1932 - Hollywood, 1971). Nel 1950 debutta con *Domani è troppo tardi*. Si trasferisce poi a Hollywood, dove interpreta per lo più parti di *vamp*, che le si adattano poco. Nel 1956 gira con P. Newman *Lassù qualcuno mi ama*. All'inizio degli anni '60 è di nuovo in Italia, dove interpreta i film più diversi. Esile e fragile, non trova più le occasioni per un rilancio, e lascia l'Italia per l'America (vol. I, p. 172; Agg. I, p. 90).

RALLI, GIOVANNA

PAG. 79
PAG. 130

(Roma, 1935). Esordisce da piccola con *I bambini ci guardano* di V. De Sica. Spigliata e brillante, interpreta negli anni '50 una serie di film comico-leggeri. Si afferma poi con la commedia all'italiana, ottenendo un notevole successo di pubblico. Nel 1959 R. Rossellini la utilizza in *Il generale Della Rovere*, e l'anno dopo le affida una parte in *Viva l'Italia!* e in *Era notte a Roma*, che resta uno dei suoi film più belli. Negli anni '80 si ritira dal set (vol. V, pp. 1002-1003; vol. S.I., pp. 849-850).

PIRAGORA, PAOLA

PAG. 156

(Parma, 1942). Allieva del Centro Sperimentale di Cinematografia, si afferma come attrice e presentatrice in tv, dove conquista nel 1967 la popolarità col ruolo di Lucia nei *Promessi sposi*. Al cinema la sua attività è più saltuaria, con un paio di punte negli anni '60, da *I pugni in tasca* a *Senza sapere niente di lei*. Negli anni '80 si dedica al teatro e alla tv (Agg. II, pp. 775-777; vol. S.I., p. 816).

ROSSI DRAGO, ELEONORA

PAG. 160

(Genova, 1925). Fra un concorso di bellezza e l'altro, nel 1950 approda al cinema, segnalandosi l'anno dopo con *Persiane chiuse* di L. Comencini. M. Antonioni le offre nel 1955 il ruolo di Clelia in *Le amiche*. Bella, elegante e soave, gira in seguito pellicole per lo più modeste, dove s'impone soprattutto per il suo fisico. Tra le eccezioni si contano, fra il 1959 e il 1961, un paio di film con V. Zurlini, P. Germi, G. De Santis e G. Montaldo. Negli anni '70 abbandona il set (vol. V, pp. 1595-1597).

PODESTA, ROSSANA

PAG. 128

(Zliten/Libia, 1934). Mentre studia al liceo, esordisce nel 1951 con *Domani è un altro giorno* di L. Moguy. Nel 1953 gira in Messico *La rete*, e nel 1954 V. Zurlini le offre una parte ne *Le ragazze di San Frediano*. Conturbante, bella e statuaria, interpreta Elena di Troia nel

RUFFO, LEONORA

PAG. 158

(Roma, 1935). Superando l'opposizione dei genitori, nel 1950 debutta sugli schermi ne *Gli amanti di Ravello* di F. De Robertis. Nel 1953 F. Fellini le offre una buona occasione coi *Vitelloni*, ma insignificanti sono per lo più i film

che gira in seguito. Interpreta soprattutto *peplum* e film di cappa e spada, e alla fine degli anni '50 si volge alla televisione (vol. V, pp. 1658-1659).

S

SANDRELLI, STEFANIA

PAG. 80
PAG. 152

(Viareggio, 1946). A 15 anni esordisce con *Il federale* di L. Salce. Nel 1961 P. Germi ne rivela il talento con *Divorzio all'italiana*, e nel 1964 le affida il ruolo di protagonista in *Sedotta e abbandonata*. Spigliata, vivace e aggressiva, vi offre una delle sue prove più belle. Negli anni '70 lavora con B. Bertolucci e E. Scola, con cui gira *C'eravamo tanto amanti* e *La terrazza*. Nel 1983 T. Brass la vuole ne *La chiave*, e il successo ne rilancia la carriera (Agg. II, pp. 992-993; vol. S.I., pp. 912-915).

SANGRO, ELENA

PAG. 47

(Chieti, 1896 - Roma, 1969). Studia all'Accademia di Santa Cecilia, e si fa strada negli anni '10 in teatro. Nel 1918 E. Guazzoni la sceglie come protagonista per *Fabiola*. E' il successo. Alta, bruna e statuarica, attraversa tutti i generi, dalla commedia al film in costume, al dramma. All'avvento del sonoro, si ritira dal cinema, dedicandosi al canto (vol. VI, pp. 119-120; agg. II, p. 993).

SAN SERVOLO, MIRIAM DI

PAG. 59

(Roma, 1923 - 1991). Sorella di Claretta Petacci, debutta sullo schermo nel 1942 con *Le vie del cuore*. Il film non convince nessuno, e un esito non migliore ha *L'amico delle donne*, che gira con F.M. Poggioli poco dopo. Il crollo del fascismo ne stronca la carriera. Ripara in Spagna, dove gira una serie di film sotto pseudonimo. Dagli anni '50 è di nuovo in Italia (vol. VI, pp. 130-131; vol. S.I., p. 915).

SASSOLI, DINA

PAG. 57

(Forlì, 1920). Studia al liceo, quando vince nel 1938 un concorso di bellezza. Esordisce l'anno dopo in *Papà Lebonnard*, ma il successo giunge nel 1941 coi *Promessi sposi*, dove M. Camerini le affida la parte di Lucia. Sensibile e dotata, si rivela però scarsamente versatile. Dopo la guerra dirada l'attività al cinema, dedicandosi al teatro e alla tv (vol. VI, p. 166).

SCHIAFFINO, ROSANNA

PAG. 81
PAG. 154

(Genova, 1938). Un'esperienza come modella alle spalle, nel 1956 esordisce sugli schermi, affermandosi due anni dopo con *La sfida* di F. Rosi, nei panni della protagonista. Nel 1959 gira con W. Dieterle *Il vendicatore*, e M. Bolognini la vuole fra i protagonisti de *La notte brava*. Bruna e sinuosa, s'impone all'attenzione negli anni '60 sia in Italia che all'estero, rivelandosi a suo agio sia nei drammi che nelle commedie. Nel 1977 si ritira dal set (vol. VI, pp. 233-234; vol. S.I., pp. 930-931).

SPAAK, CATHERINE

PAG. 96
PAG. 225

(Parigi, 1945). Dopo un paio di film all'estero, Lattuada la lancia nel 1960 con *Dolci inganni*. Spigliata e ingenua, languida e romantica, s'impone negli anni '60, da *La parmigiana* al *Sorpasso*, nelle parti di *teen-ager*. Si fa poi amara e sarcastica, da *Break-Up* ad *Adulterio all'italiana*. Negli anni '70 veste per lo più i panni della donna elegante e sensuale, ma non trova più ruoli di rilievo, e si volge alla televisione (vol. VI, pp. 848-849; vol. S.I., pp. 956-958).

T

TAYLOR, ELIZABETH

PAG. 95
PAG. 216

(Londra, 1932). A 11 anni debutta in *Torna a casa Lassie!*, divenendo d'un colpo una star. Col *Il padre della sposa* s'impone nel 1950 fra le dive più affascinanti di Hollywood. Il matrimonio con R. Burton, che conosce a Roma sul set di *Cleopatra*, ne accresce a dismisura la popolarità. Vince l'Oscar due volte, nel 1960 con *Venere in visone*

e con *Chi ha paura di Virginia Woolf?* nel 1966. Negli anni '70 e '80 la sua carriera s'arricchisce ancora di film, ma mancano i grandi successi (vol. VII, pp. 92-94).

THULIN, INGRID

PAG. 215

(Solleftea/Svezia, 1929). Nel 1951 debutta sulla scena, ma il suo nome è strettamente legato a I. Bergman. Da *Il posto delle fragole* a *Sussurri e gridi*, è uno dei volti più importanti nel suo cinema. Lavora anche all'estero, e in Italia gira nel 1970 con L. Visconti *La caduta degli dei*, e interpreta nel 1976 *L'Agnese va a morire* di G. Montaldo. Negli anni '80 si ritira dal set, ma vi torna con M. Ferreri nel 1991 per *La casa del sorriso* (vol. VII, pp. 238-240).

TOLO, MARILÙ

PAG. 168

(Roma, 1944). Valletta in tv e *mannequin*, nel 1960 approda al cinema, dove si segnala nel 1963 con *Adultero lui, adultera lei* di R. Matarazzo. Alta ed elegante, lavora negli anni '60 con registi come V. De Sica, A. Lattuada, F. Fellini e M. Monicelli, ma la sua è una presenza per lo più decorativa. Con gli anni dirada sempre più gli impegni, e nel 1984 si trasferisce in Brasile (Agg. II, pp. 1176-1178; vol. S.I., pp. 999-1000).

V

VALLI, ALIDA

PAG. 50

(Pola, 1921). Allieva del Centro Sperimentale di Cinematografia, nel 1939 coglie il successo con *Mille lire al mese*. Il volto sensibile, la tenerezza ne fanno una diva nell'Italia degli anni '30 e '40. Nel dopoguerra va a Hollywood, ma non ha fortuna. Con L. Visconti gira nel 1954 *Senso*. A cavallo fra l'Italia e la Francia, lavora fra gli anni '60 e i '70 coi registi più importanti, da P.P. Pasolini a B. Bertolucci, da D. Argento a V. Zurlini (vol. VII, pp. 647-650; vol. S.I., pp. 1026-1027).

VITTI, MONICA

PAG. 83
PAG. 162

(Roma, 1931). Dopo l'Accademia d'Arte Drammatica, debutta nel 1955 sullo schermo, ma decisivo è l'incontro con M. Antonioni, che la elegge a protagonista della sua tetralogia sull'incomunicabilità, da *L'avventura* a *Deserto rosso*, facendone una star. A metà degli anni '60 costruisce una nuova immagine di sé, lavorando coi migliori registi della commedia all'italiana, da D. Risi a M. Monicelli, a E. Scola. Nel 1990 debutta come regista con *Scandalo segreto* (vol. VII, pp. 967-969; vol. S.I., pp. 1060-1062).